Montevideo, viernes 9 de noviembre de 1984

Separata JAQUE



Jorge Luis Borges

1984

Quiero olvidar los muchos borradores
a cuya difusión me he resignado;
quiero olvidar mi módico pasado
y gozar de estos años, los mejores,
de aceptada ceguera y de no avaro
amor inmerecido. Las naciones
del planeta me honran. ¡Cuántos dones
me depara el azar! Todo esto es raro.
Quiero olvidar la ensangrentada historia,
la espada y sus batallas, no el poeta
que dulce las cantó, no la secreta
música tutelar de la memoria.
Quiero cantar la patria: los ocasos,
las mañanas, las voces y los pasos.

J.L.B.

Buenos Aires, 15/9/84
(Poema inédito)

Nacido al filo del siglo XX, en 1899, Borges comenzó a escribir las narraciones que consolidaron su prestigio internacional hacia los 40 años. Hasta la década del '60, las ediciones de su obra en volúmenes de deslucidas tapas grises demoraban años en agotarse. De allí en adelante, su fama creció meteóricamente, siempre con un comentario entre tímido y humorístico de su parte. Consagrado por Europa, más tarde por Estados Unidos, alcanzó en su propió país la estatura de un mito viviente. En un juego especular involuntario pero que muy posiblemente le agrade, ha establecido una anticeremonia simétrica: la no-entrega del Nobel por su obra, reflejo puntual y burlón de la entrega del premio en Estocolmo.

. . . . Lo escrito sobre Borges ha alcanzado el carácter laberíntico, intrincado, multifacético de algunas construcciones inventadas por el magistral tejedor argentino de ensayos, ficciones y poemas. Gracias al entusiasmo y la diligencia de Lisa Block de Behar, Jaque **puede presentar en esta Separata algunas piezas más para ese edificio, por parte de viejos y agudos lectores de su obra: Umberto Eco, Héctor Galmés, Haroldo de Campos, Emir Rodríguez Monegal, Elvio E. Gandolfo, Roberto Echavarren, Roberto Paoli, Beatriz Vegh de Falcao, Carlos Pellegrino y la propia Lisa Block de Behar. Citas o serenas confesiones de Borges sobre la literatura y su persona viviente, una breve y brillante apreciación crítica de** King Kong**, un poema dedicado a ese caballero de la triste figura que fue Sherlock Holmes, algunas fotografías y un ajustado prólogo a una antología de poesía uruguaya de 1927 completan este recorrido.**

Borges y Uruguay, 1927

Un horizonte de cuchillas

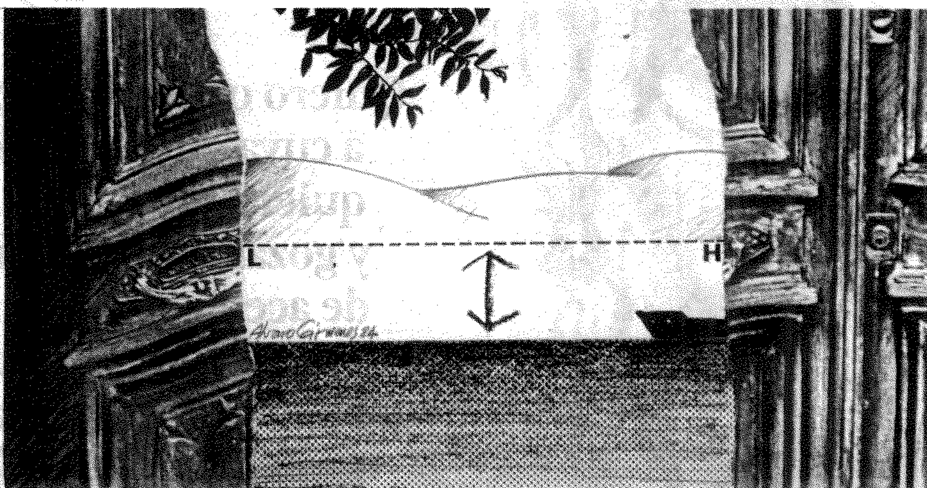
Con meticulosa cortesía, Borges suele hablar de inmediato sobre los lugares que visita, en especial en los últimos años. Su interés por la Banda Oriental viene, sin embargo, de lejos. En 1927 escribió un "prólogo-epílogo" para la Antología de la moderna poesía uruguaya **(hoy inconseguible) compilada por Ildefonso Pereda Valdés y editada en Buenos Aires por El Ateneo.**
El texto es a la vez una teoría sobre el papel del prologuista, y una apreciación entre emotiva y lúcida sobre rasgos del paisaje y el probable futuro del Uruguay.

¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir, compra el compromiso de leerlo— y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuaciones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aun más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. Aquí —ventajosamente para el lector— no se precisan ni sustituciones ni estímulos. Este libro es congregación de muchos poetas —de hombres que al contarse ellos, nos noticiarán novedades íntimas de nosotros— y yo soy el guardián inútil que charla.

¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo ese río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días y cuyo recuerdo sé merecer. Esas historias —el abuelo montevideano que salió con el ejército grande el cincuenta y uno para vivir veinte años de guerra; la abuela mercedina que juntaba en idéntico clima de execración a Oribe y a Rosas— me hacen partícipe, en algún modo misterioso pero constante, de lo uruguayo. Quedan mis recuerdos, también. Muchos de los primitivos que encuentro de mí, son de Montevideo; algunos —una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta— ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad, puede ser hermosa.

Mi paisano, el no uruguayo recorredor de esta antología, tendrá con ella dos maneras de gustos. Eso yo puedo prometérselo. Uno será el de sentirse muy igual a quienes la escriben: otro, el de saberlos algo distintos. Esa distinción no es dañosa: yo tengo para mí que todo amor y toda amistad no son más que un justo vaivén de la aproximación y de la distancia. El querer tiene su hemisferio de sombra como la luna.

¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allí los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga: el nuestro, de tierra. El anca del escarceador Pegaso oriental lleva marcados una hojita y un pez, símbolos del agua y del monte. Siempre, esas dos tutelas están. Nombrada o no, el agua induce una vehemencia de ola en los versos; con o sin nombre, el bosque enseña su sentir dramático de conflicto, de ramas que se atraviesan como voluntades. Su repetición vistosa, también.



Dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos. La primera está en el personificado **Juan Moreira** de Podestá y en los matreros con divisa de José Trelles y en el ya inmortal compadrito trágico Florencio Sánchez y en las atropelladas de Ipuche y en el

¡A ver quien me lo niega!

con que sale a pelear por una metáfora suya, Silva Valdés. La segunda surge de comparar la cursilería cálida y franca de **Los parques abandonados** de Herrera y Reissig con la vergonzante y desconfiada cursilería, entorpecida de ironías que son prudencias, que está en **El libro fiel** de Lugones. El humorismo es esporádico en los uruguayos, como la vehemencia en nosotros. (Cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer).

Obligación final de mi prólogo es no dejar en blanco esta observación. Los argentinos vivimos en la haragana seguridad de ser de un gran país, de un país cuyo sólo exceso territorial podría evidenciarnos, cuando no la prole de sus toros y la feracidad alimenticia de su llanura. Si la lluvia providencial y el gringo providencial no nos fallan, seremos la Villa Chicago de este planeta y aún su panadería. Los orientales, no. De ahí su claro que heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora. Si muchas veces, encima de buscadora fue encontradora, es ruin envidiarlos. El sol, por las mañanas, suele pasar por San Felipe de Montevideo antes que por aquí.

J.L.B.

La imaginación de Borges

Texto de una presentación de Borges en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sitges, Catalunya, 1983)

Hacia 1971, visitando un día Buenos Aires, me encontré con Borges en La Recoleta (el cementerio donde están enterrados sus antepasados, donde piensa ser enterrado él mismo), y nos pusimos a conversar sobre un cuento que pensaba escribir por entonces. Era la historia de Avelino Arredondo, el joven que asesinó al Presidente uruguayo Juan Idiarte Borda, al salir de un Te Deum en la Catedral de Montevideo, hacia fines del siglo pasado. Me preguntó si me acordaba de las circunstancias precisas del crimen y tuve que admitir que, salvo las generalidades, no podía recordar lo que sin duda alguna vez había leído en los manuales de historia. Le sugerí que fuéramos a la Biblioteca Nacional, de la que todavía era Director, para revisar un par de libros. Así lo hicimos, y pronto estábamos engolfados en la lectura de los **Anales históricos del Uruguay**, tomo VI, de Eduardo Acevedo, y en la biografía del Presidente por sus dos hijas. Allí leímos que el estudiante Arredondo (también llamado obrero y analfabeto en otras fuentes) había actuado por iniciativa propia, sin cómplices, e inspirado por el odio general al Presidente. Aquella época era tan inocente de iconografías que Arredondo nunca había visto una imagen de Idiarte Borda. Tuvo que preguntar a uno de los curiosos que veían salir al Presidente, con su modesta comitiva, de la Catedral para que le indicase cuál era. "Es el de la banda presidencial", le dijeron. Arredondo apuntó e hizo fuego.

Todos estos detalles empezaron a apasionarme. Estaba leyendo con todo entusiasmo, cuando Borges me detuvo: "No lea más, sino no voy a poder inventar nada". Años después, cuando leí el relato, "Avelino Arredondo", en **El libro de arena** (1975), descubrí que Borges había desechado casi todos los detalles que tan dedicadamente le había leído en las fuentes históricas para concentrarse en la aventura interior del magnicida. En ese momento, entendí mejor la imaginación de Borges, que parte de la realidad pero no es esclava de ella.

Lo que entonces me pareció obvio, no es tan obvio para muchos de sus lectores y críticos. Todos le reconocen la perfección del estilo, la precisión de sus argumentos o tramas, el arte frío del artífice impecable. Pocos admiten que esas cualidades (que son las de un Gracián, digamos) no agotan la magia de Borges. Lo que es suyo, de una manera que casi no tiene par en nuestra lengua, es la imaginación. Casi sin aviso, la lectura de un texto de Borges nos abre dimensiones nuevas de lo imaginario. En la superficie, el poema (el cuento, el ensayo) parecen dirigirse sólo a nuestra inteligencia. Pero lo que el texto desencadena es nuestra imaginación. Por eso Borges ha podido escribir un relato sobre el concepto revolucionario de que es el lector y no el escritor el que da significado al texto ("Pierre Menard, autor del **Quijote**") o ha demostrado que toda explicación racional y simétrica del mundo (el fascismo, el materialismo dialéctico, las religiones occidentales, la filosofía) son ramas de la literatura fantástica ("Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius"). También ha mostrado narrativamente que el criminal y el detective son dobles y que la eliminación del uno por el otro es un mero suicidio ("La muerte y la brújula"). O ha fabulado la paradoja de que para crear un texto se necesitan a veces dos poetas, tan distintos que si hubieran llegado a conocerse, no se aguantarían un minuto: tal es el caso del **Rubayat**, del persa Omar Khayyam, que sólo empieza a existir el día en que un melancólico caballero victoriano lo traduce al inglés ("El enigma de Edward Fitzgerald"). O ha encontrado la fórmula abismal sobre el origen del mundo al mostrar que el rabino que ha fracasado en crear artificialmente un hijo es el producto mediocre de otro padre fracasado, Dios ("El Golem"). ¿A qué seguir? La imaginación de Borges, su mundo imaginario, ha conseguido interpolarse en el mundo cotidiano no para duplicarlo sino para prolongarlo hasta el infinito.

Fue necesario un accidente en 1938, que casi le costó la vida, para liberar la imaginación de Borges. De ese accidente (contado simbólicamente en el cuento, "El Sur") nació "Pierre Menard" y "Tlön", pero sobre todo nació el Borges de **Ficciones** (1941), **El Aleph** (1949), **El hacedor** (1960), **El libro de arena** (1975), y tantos otros volúmenes. Ese Borges, que sueña despierto con tanta lucidez, es el Borges que a la orilla de los cuarenta años, acepta buscar en la cantera de los sueños la materia infinita de sus ficciones. Esa materia estaba en él desde que, de niño, leía la mitología griega y soñaba con el monstruo del Laberinto (que inmortalizó en "La casa de Asterión"), que huía de los espejos y se sentía atraído por los tigres del zoológico de Palermo ("Los espejos" y "El otro tigre", del volumen de versos, **El otro, el mismo**, 1966). Es la materia de la infancia. Como Wordsworth, también Borges descubrió que "el niño es padre del hombre", y que en su niñez, estaba el hilo que llevaba desde el laberinto de la infancia a la creación de la madurez.

Cuando Borges empezó a publicar sus ficciones en volúmenes de escasa circulación, las letras hispanoamericanas (y también, ay, las españolas) estaban dedicados al inventario del mundo "real", al compromiso político a la polémica social: funciones todas ellas meritorias pero no específicamente literarias. Borges fue acusado de alienación, de cosmopolitismo, de deshumanización. Hoy es difícil recordar siquiera el nombre de aquellos cejijuntos compatriotas que lo denunciaban con un encono que podrían haber dedicado a los militares que los tiranizaban, a los políticos que los explotaban, a los ideólogos que les vendían collares de vidrios. Una de las acusaciones más repetidas entonces era que Borges era un escritor extranjero. Como él citaba con elogio los cuentos policíacos de Edgar Allan Poe, los tontos lo acusaban de pro-yankee. Olvidaban (tal vez ignoraban) que el propio Poe (que era del Sur, por otra parte) fue acusado por tontos del Norte de ser extranjerizante y de copiar a los traficantes germánicos del horror. Poe les contestó con una sola frase lapidaria, que Borges podría haber usado: "El Terror es del Alma, no de Alemania". En un ensayo de 1952, Borges dedicó algún tiempo a demostrar que la noción de una literatura nacional hubiera resultado incomprensible para Shakespeare (Hamlet es danés, Julio César romano, Macbeth escocés) o Racine (sólo una de sus piezas de teatro, la comedia **Les plaideurs**, ocurre en Francia).

También apuntó que los argentinos tenían derecho a tratar cualquier tema, de cualquier origen que fuera, y que ser argentino (si uno había nacido allí) era una fatalidad, y querer parecerlo (si uno era extranjero), era una afectación. Su texto, "El escritor argentino y la tradición", recogido en ediciones recientes de **Discusión**, es la única nota lúcida que salió de la siniestra Argentina de que aquellos años.

Hoy es difícil creer que haya un escritor más argentino que Borges, pero también es difícil imaginar que haya alguien que escriba un español mejor que él, y no porque se hubiera propuesto (como el argentino Enrique L arreta en **La Gloria de don Ramiro**, o el uruguayo Carlos Reyles en **El Embrujo de Sevilla**) enseñarles su propia lengua a nuestros antepasados, sino porque ha usado una variante de la lengua universal que se generó en Castilla para decir lo suyo. Su gesto no sólo lo liberó a él sino que liberó la narrativa hispanoamericana entera. En sus ficciones aprendieron el argentino Adolfo Bioy Casares (su mejor discípulo) y el también argentino Julio Cortázar (cuyos primeros cuentos publicó Borges en **Los Anales de Buenos Aires**). También aprendieron Carlos Fuentes en México, Gabriel García Márquez en Colombia, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy en Cuba, Manuel Puig en otra Argentina, la del peronismo. Con Borges, y discrepando de él para descubrir sus propios caminos, ellos han logrado realizar el sueño de los estudiantes parisinos de 1968. En las letras hispanoamericanas, la imaginación ha llegado finalmente al poder.

Emir Rodríguez Monegal

El "efecto" Borges en el cine: El hombre que miente

"... me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar."

J.L. Borges
Borges y yo

En un capítulo de su libro sobre Borges y el cine (1), el argentino Edgardo Cozarinsky rastrea con minucia las vinculaciones, influencias, coincidencias y contactos de Borges y el cine francés de vanguardia detectables a partir de los años 60, a partir, sobre todo, de **"El año pasado en Marienbad"** de Resnals/Robbe-Grillet (vinculado a Borges indirectamente como autor del prefacio de **La invención de Morel**, novela inspiradora según Claude Ollier y otros de este film) y del aún desconocido en Montevideo **París nos pertenece** de Rivette. De esos encuentros entre escrituras fílmica y literaria, uno de los más productivos, prolongados y seductores es el de Borges con el "nuevo novelista" y realizador Alain Robbe-Grillet, encuentro que comienza, como lo indica Cozarinsky, con su guión para **Marienbad**, pero que se prolongará luego a lo largo de todas sus novelas, marcadas muy borgianamente por dibujos temporales, reticulares, laberínticos —una de sus novelas se llama **En el laberinto**—, por hiatos de la narración y del discurso, por una diseminación de sentido que funciona como forma y procedimiento de escritura, sobre base de argumento irónicamente policial.

Si el argumento del **Tema del traidor y del héroe** fue imaginado por Borges bajo "el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero aúlico Leibnitz (que inventó la armonía pre-establecida)" (2), el film de Robbe-Grillet **El hombre que miente (1968) (3)** fue imaginado e informado, según declaraciones explícitas del realizador, por ese cuento de Borges al que se unirán elementos de otras lecturas —**El Castillo** de Kafka, la "confesión" de Stravoguine de Dostoievsky especialmente— y la presencia inquietante y distante de Trintignant en la pantalla que crea un Boris-Kilpatrick (Boris= personaje del film; Kilpatrick= personaje del **Tema del Traidor y del Héroe**) que es encarnación justa de asombros y perplejidades borgianas.

Dos secuencias del film se encuentran especialmente conectadas con Borges y su cuento: mientras desfilan los créditos de la película, vemos a Trintignant perseguido en un bosque por un grupo de soldados que finalmente lo ametrallan. "Empieza" la película y el personaje que vimos acribillado a balazos se levanta y con enorme desenvoltura y desenfado nos dice, ajustándose la corbata a una impecable camisa blanca: "Les voy a contar mi historia"; esta frase la repite varias veces en el correr del film presentándonos cada vez una versión distinta de su vida, quizás de su muerte, **"Tres versiones de Judas"**, varios textos visuales y sonoros que se superponen y que formalizan —en el sentido de dar forma— la "béance", es decir, el blanco, el hiato, el agujero del argumento: Boris, héroe de la Resistencia o Boris, colaborador de los nazis; Kilpatrick, "Secreto y glorioso capitán de conspiradores" o Kilpatrick, traidor anti-rebelde. A partir de ese comienzo, lo que se va asegurando y lo que se va afirmando a través de las imágenes y de la banda sonora (de Michel Fano, excelente colaborador de Robbe-Grillet en la tarea de desajustar y contrapuntear sonido e imagen) es la instauración de la incertidumbre, la multiplicidad de dibujos, de versiones, de miradas, de claves que adornan el blanco sin llegar nunca a colmarlo. Cuando, al promediar el film, juzgado y condenado como traidor por un tribunal de resistentes, Boris enfrenta el revólver que lo ejecutará, Trintignant, inquieto, levantas las manos y nos dice "tengo otra historia para contarles": otra historia que **borrará** la anterior (borrar = gommer; **Les gommes**: título ambivalente de otra novela de Robbe-Grillet) aunque no totalmente; será otro adorno para ese hueco revelador y significativo. También, en el cuento de Borges, Ryan el narrador que investiga las circunstancias misteriosas de la muerte de su antepasado Kilpatrick, descubre la traición del héroe pero "resuelve silenciar el descubrimiento", **silenciarlo**, borrarlo, y publica "un libro dedicado a la gloria del héroe". Boris, personaje del film, traidor o héroe como Kilpatrick, es también silenciador de peligrosas o imposibles verdades como Ryan, así como es también creador de espectáculo como Nolan, el otro protagonista de **Tema del traidor y del héroe**.

En otra secuencia del film, Boris Varissa (personaje de Borges pero también K. de **El Castillo**, también Stavroguine, también el impostor Boris Gudunov de Puschkine y de Moussorsky, también el futuro Boris Koershimen de **Djinn**, otra novela de Robbe-Grillet) al llegar a su pueblo —el suyo?— se instala en el café y solo en la mesa pero rodeado de animados grupos escucha con curiosidad teatral las versiones que circulan sobre su historia. Son voces distintas, diferentes, divergentes, desencontradas pero también entramadas en un tejido vocal que va armando su vida y que Boris registra con asombrado interés. El final del film parece privilegiar una de esas versiones, silenciando, borrando aparentemente las otras que permanecen sin embargo y consolidan textualmente un blanco, una laguna esencial. Boris, personaje borgiano, no es un personaje enigmático sino "lacunaire" (lacune = laguna, blanco, hiato).

Hay una presencia fílmica del texto borgiano, hay un "efecto" Borges en esta película (4) inexistentes en las adaptaciones canónicas (bastaría mencionar además de otros fracasos más conocidos, más recientes y más cercanos, el **Emma Zunz** de Alain Magrou (Francia, 1969). Así como hay un "efecto" Genet en la lúcida y desesperada convivencia carcelaria de **La jungla de cemento** de Joseph Losey —sobre guión del novelista A. Owen y **no** sobre una obra de Jean Genet; así como hay un "efecto" Proust en la mirada voyeurista y en la búsqueda obsesiva de salvación estética del **Ludwig de Visconti** en su versión completa, cuyo guión, por supuesto, **no** está basado en la obra de Proust, en **El hombre que miente** de Robbe-Grillet, donde no figura ninguna cita, ningún nombre, ninguna frase, ninguna ilustración de textos de Borges, hay, gracias a esa ausencia elaborada, un encuentro entre la escritura literaria de Borges y la fílmica de Robbe-Grillet que prueba, una vez más, la eficacia y validez de este tipo de relevos entre escrituras.

Beatriz Vegh de Falcao
[redacted] X

(1) Borges y el cine. Editorial Sur 1974. Cozarinsky realizó en París en 1982 el film "La guerra de un solo hombre" basada en "Diarios parisinos" de E.Junger recibida con grandes elogios por la crítica especializada (ver Cahiers du Cinéma N° 333, marzo 1982), actualmente en cartelera en Buenos Aires. En un homenaje a Jean Cocteau organizado por la Embajada de Francia y Cinemateca para 1985 se anuncia un film realizado por él sobre Cocteau.
(2) Tema del traidor y del héroe. **Obras completas. Emecé p.496.**
(3) El hombre que miente será exhibido nuevamente en Montevideo, en la Alianza Francesa, en el correr del próximo año.
(4) Lo mismo —dicen— sucede también en un film de Hugo Santiago protagonizado por Catherine Deneuve y Gérard Depardieu con guión de Claude Ollier y sugestivo Título: Ecoute voir (Francia 1978) y que desearíamos ver en Montevideo.

Acerca de un "Diálogo de muertos"

**La historia que he narrado aunque fingida
Bien puede figurar el maleficio
De cuantos ejercemos el oficio
De cambiar en palabras nuestra vida.**

J.L.B. La Luna (El Hacedor)

"Todos parecemos seres perdidos en la oscuridad" declaró en el siglo II d.C. el sirio Luciano, quien, según Renán, **fue un sabio en un mundo de locos**. Borges lo cita al pasar, a propósito de Quevedo, en "Otras Inquisiciones". En este mismo momento seguramente alguien se estará ocupando de clasificar las lecturas marginales de Borges y hasta de investigar qué fue lo que jamás leyó. La crítica dispondrá así de nuevas pistas para desorientarse en el laberinto.

Lector infatigable, poseedor de portentosa erudición, aquel sirio helenizado, integrante de la Segunda Sofística, perdido en la oscuridad que atribuyen a su tiempo los manuales, sólo pudo aclarar lo que estaba a su alcance: lenguaje y estilo. También él cambió su vida en palabras y, como sofista, hizo de la palabra un medio de vida. Le pagaron por sus conferencias, escritas en un ático purísimo, dictadas a lo largo y a lo ancho del Imperio regido entonces por los Antoninos.

Su obra no ha sido suficientemente divulgada. Lo ignoran los programas de letras y está ausente de casi todas las librerías. Deseamos para Borges mejor suerte dentro de dieciocho siglos.

Establecer un paralelo entre Borges y aquel lejano autor poco frecuentado, es impertinente, a no ser que se pretenda sustentar la hipótesis de que la reencarnación es verificable solamente entre escritores.

El hecho de que relacionemos a aquél con éste, no está motivado en realidad por una referencia pueril ni por la coincidencia, irrelevante por lo obvia, de que ambos hayan cambiado vida por palabras; tampoco porque ambos hayan escrito textos insólitos sin la pretensión de ser absolutamente originales.

La asociación llegó por otro camino. Borges incluyó en "El Hacedor" un Diálogo de Muertos, sub-género al que Luciano debió gran parte de su fama en el Renacimiento. ¿Tendría Borges al sirio in mente (dónde si no) cuando enfrentó a Rosas con Facundo Quiroga en un Hades circunstancialmente británico? No necesariamente pues el diálogo de Borges poco o nada tiene de Lucianesco. A Luciano no lo desvelaba la metafísica ni tampoco la muerte como problema. Dejemos a un lado la pesquisa inútil de posibles influencias (que cuando no existen es fácil inventarlas, y cuando existen no siempre se advierten), para señalar una situación y en ella un punto de vista.

Cambiada la vida por palabras (Borges lo declara como para que lo tomemos al pie de la letra), el escritor la ve cada vez más remota, como a través de una trama de textos superpuestos.

Acorralado en la biblioteca, necesita imaginarse que contempla el mundo desde la eternidad (que también tiene su Historia) o desde una ficción de la muerte.

Las figuras de Borges no consienten urgencias ni tribulaciones orgánicas, son espectros de espectros. ¿Qué tienen sus muertos de común con las sombras del infierno clásico o con las almas dantescas, que nos convencen de que antes han vivido intensamente? Casi nada. Su muerte, como su vida, es provisoria.

El escritor hace decir a Quiroga: "...Y ahora me voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque la historia se harta de los violentos. No sé quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendré miedo."

Y el diálogo se cierra más adelante con estas palabras de Rosas:

"— Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavía.

No hablaron más, porque en ese momento Alguien los llamó.

La ficción de la muerte como perspectiva se vuelve enseguida vacilante; ¿desde dónde contemplar la vida entonces? Luciano y Dante podían situarse en el otro mundo y considerar desde allí, una vez alcanzada la debida distancia, los vaivenes de esta vida.

Pero en Borges vida y muerte comparten la misma condición: son salas de espera en algun lugar del laberinto donde se aguarda el llamado de Alguien.

Vida y muerte son metáforas multiplicadoras del tema borgiano: el maleficio del escritor.

Hector Galmés
[redacted] X

"Un mono encantador"

El comentario de Borges sobre King Kong **(su primera versión, desde luego) no fue incluido en el libro que Edgardo Cozarinski recopilara sobre los comentarios y guiones cinematográficos del autor de** El Aleph. **Fue publicado por vez primera en la revista** Selección **de Buenos Aires, en 1933.**

[redacted]



"Un mono de catorce metros de altura (algunos entusiastas dicen que quince) es evidentemente encantador,pero tal vez no basta. No es un mono jugoso; es un reseco y polvoriento artificio de movimientos esquinados y torpes. Su única virtud —la estatura— parece no haber impresionado mucho al fotógrafo, que se obstina en no retratarlo de abajo sino de arriba —enfoque a todas luces desacertado—, que invalida y anula su elevación. Falta añadir que es jorobado y de piernas chuecas, rasgos que lo achican también. Para que nada tenga de extraordinario, lo hacen luchar con monstruos mucho más raros que él, y le destinan alojamiento en falsas cavernas de catedralicio grandor, donde se pierde su afanosa estatura. Un amor carnal o romántico por miss Fay Wray perfecciona la ruina de ese gorila y también la del filme."

X

Payseé entró a la Intendencia para hacer política "a lo grande", y terminó haciendo política de la chica.

El hombre que lee



La mano del maestro. Foto de Lydia Rubio.

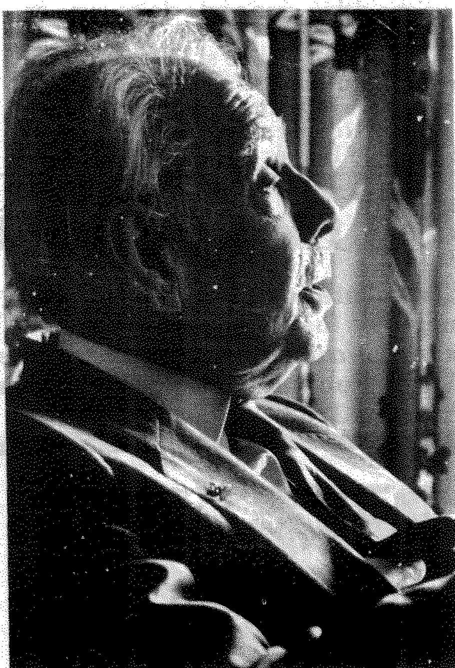
1 Un índice de nombres —de libros y de autores— citados por Borges en sus mùy incompletas **Obras Completas**, sería extensísimo, heterogéneo, abrumador. Agregarles los citados por sus comentaristas, sus exégetas, e incluso sus detractores, terminaría por abarcar fácilmente gran parte de la literatura y la filosofía universal. Hay por desgracia algunos textos del propio Borges (sobre todo en sus primeros libros), que por la cantidad de nombres y citas por página pueden provocar una leve reacción de rechazo en el lector desprevenido, muy fácil de aumentar por el carácter descarnado, puramente intelectual de mucho análisis ajeno de su obra. Desde el principio mismo de esas mismas **Obras Completas,** sin embargo, uno descubre que la verdad es otra, que lo que provoca la ansiedad omniabarcadora no es la hueca vanidad acumulativa del erudito, sino la excitación de la lectura y el conocimiento como puerta de acceso a la felicidad, y al goce. Frente a los puntillosos criollistas que critican el pelo "mal colocado" en el **Fausto** de Estanislao del Campo, Borges insiste en que, irreductiblemente, el verso "**En un overo rosao**" le sigue agradando misteriosamente.

"Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez será inagotable, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá no menos raro en las letras que en el mundo corporal de nuestros destinos, es en mi opinión la virtud central del poema."

2. Ensayos que se complacen en asombrar y encantar, no en convencer; cuentos que no desprecian sino que caen en la delicia de la especulación y del terror meramente intelectual; poemas que narran o que filosofan; declaraciones grabadas o impresas que en vez de proyectar una imagen sólida monolítica, se entregan a un zigzagueo anárquico, paradójico y a la vez cristalino, humorístico, al desmarque permanente de las seguridades establecidas. En todo, desde el principio mismo también (aunque no deja de advertirse un desplazamiento del barroquismo verbal y estructural de sus primeros libros a la buscada sencillez expresiva de los últimos), siempre un determinado color de luz, algún detalle concreto de un personaje, alguna leve impresión estrictamente personal, que nos hacen sentir, más allá del texto, la presencia de un hombre determinado, irreproducible, individual, que si sufre con algunas paradojas o terrores especiales (la ceguera junto con los libros; el temor de no volver a entender nunca más lo escrito o lo leído cuando estuvo al borde de la muerte, después de un accidente en la Navidad de 1938) sabe también, con el tiempo, disfrutar de las felicidades mínimas, descubrir la belleza fuera de las categorizaciones rígidas del Arte y de la Filosofía.

"No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero. Así, mi desconocimiento de las letras malayas o húngaras es total, pero estoy seguro de que si el tiempo me deparara la ocasión de su estudio, encontraría en ellas todos los alimentos que requiere el espíritu".

3. En mi experiencia personal, la lectura de Borges es ante todo la brusca sensación de la libertad, de un estallido de contrarios o de una "felicidad de la expresión" (gastada expresión con pocos destinatarios más ajustados que Borges) que de pronto **desconcentra** de la pesadez o la opacidad del mundo, que rompe el automatismo de la percepción. En segunda instancia, leer a Borges, cuando trata a un autor o un fenómeno cultural determinado, es una experiencia didáctica en el más alto sentido del término, el de la aventura del descubrimiento: el Walt Whitman íntimo y personal junto al famoso y estentóreo; el Hawthorne de los cuadernos de apuntes y los diarios junto o por encima del puritano escritor de novelas; el modo de librarse del chaleco de fuerza de la exigencia de seguir una determinada tradición realista y nacional en la literatura argentina.





Fotos de Lydia Rubio.

"Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina, pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias, y no del universo".

4. Hay, sin embargo, una diferencia entre leer un texto de Borges, dos textos de Borges, casualmente, separados en el tiempo, y leer uno, dos libros enteros de Borges de corrido, cierto efecto de acumulación, de sobrecarga, sobre todo en los primeros libros. Cuando le comenté a un amigo la cercana aparición de esta Separata, se abstrajo, preocupado y musitó: "Tendría que leerlo de nuevo, para descubrir por qué casi siempre me provoca dolor de cabeza". La fascinación y el rechazo; la tensión liberadora de la risa (todo el libro **Las palabras y las cosas** de Foucault parte de la risa liberadora de una cita de Borges, uno de los escasísimos autores que **hacen reir**) y la angustia de los recorridos múltiples que ocultan el tedio abismal, los muros tanto más sólidos por conceptuales (desde la paradoja de Zenón hasta la lotería de Babilonia). James Irby, un profesor norteamericano que entrevistó a Borges, fue tal vez quien mejor expresó esta doble sensación anímica: **"Como ningún otro escritor que he conocido, Borges es su obra, y eso de un modo mucho más humano de lo que puede creer la gente. Se equivocan los que imaginan frío, cerebral, inaccesible, al autor de Ficciones y El Aleph. En realidad, es un hombre cordial, mansamente burlón, siempre muy deseoso de conversar, lleno de un candoroso entusiasmo casi infantil por todo lo que es literatura, pensamiento y lenguaje. Pero este mismo entusiasmo parece condenarlo al aislamiento en medio de su afabilidad y su afán de comunicarse. El Príncipe Idiota de Dostoievski fue una especie de monstruo de la inocencia y de la bondad, a la vez admirable y repugnante. Borges es más bien un monstruo de la inteligencia y de su puro goce; su pasión de hombre de letras total nos maravilla pero también nos repele. Muy pocos pueden seguirlo en sus aventuras, compartir de lleno su fervor, por desgracia nuestra. (Aquí cabría ensayar una de esas inversiones gnósticas tan caras a Borges: ¿no será él el único ser "normal" caído de algún paraíso aquí entre nosotros, los verdaderos monstruos?)".**

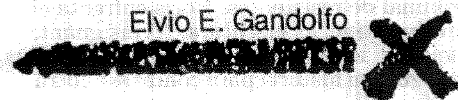
Como le ocurrió a uno de sus autores favoritos, Samuel Johnson, Borges da sin embargo la impresión de haber avanzado en sus últimas dos décadas de vida hacia una zona personal más serena, menos sobresaltada por pesadillas intelectuales y filosóficas, serenidad reflejada en el carácter voluntariamente escueto de poemas y narraciones, sin duda menos deslumbrantes que las de años anteriores.

Para quienes lo aprecian personal, extraliterariamente, proyecta una paz de serena espera, de calma, que a su modo proyectaron también Cortázar o el poeta Carlos Mastronardi, otro estoico, sensible y finísimo degustador de la amistad y la conversación, cuando declaró: **"aquí estoy, en paz con el mundo, desvaneciéndome".**

Como en Onetti, como en Rulfo, más allá de sus enormes diferencias literarias o personales, lo que se aprecia en Borges es la fidelidad a sí mismo, la seguridad de encontrar, a través de los libros escritos en más de medio siglo, a un hombre con sus corajes y flaquezas, dispuesto a entablar un diálogo fecundo y gozoso con quien lee, porque él también leyó y gozó, y también buscó autores semejantes en las vastas literaturas del mundo.

"Cervantes es uno de los pocos escritores españoles que puedo imaginarme. Sé, más o menos, lo que sería una charla con él. Sé, por ejemplo, cómo pediría disculpas por algunas de las cosas que ha escrito, cómo no se tomaría demasiado en serio. Por eso una de las razones por las que Cervantes me atrae es que no sólo pienso en él como escritor, como uno de los más grandes novelistas, sino también como hombre. No suelo sentir eso con los libros españoles ni con los italianos. Pero lo siento, lo siento continuamente, con la literatura inglesa y norteamericana".

Elvio E. Gandolfo



El forense que se "equivoca" en una autopsia, confía se eche tierra sobre el asunto.

Dante, el Aleph y el canto de Estela

La publicación en Estados Unidos del libro Jorge Luis Borges: A Literary Biography, **de Emir Rodríguez Monegal sirvió de base a una discusión del autor con el ensayista y poeta brasilero Haroldo de Campos. Razones de espacio nos impiden publicarla en toda su extensión. Hemos elegido un fragmento en el que, después de discutir asuntos relacionados con la tradición, la traducción y la parodia, Monegal y de Campos se refieren a detalles más individuales y concretos**

Haroldo: Vita Nuova es una biografía literaria de Dante, una forma ficcional extremadamente híbrida e inusitada que no es romance, no es metalenguaje, no es poema. Y digo más, hago una referencia bastante curiosa, que es la siguiente: Roland Barthes, escribiendo sobre **Drame**, de Philippe Sollers, intenta mostrar que las personas reaccionan de manera convencional a la idea de romance y se asustan cuando alguien escribe algo que se llama "**Drama**", pero que tiene el subtítulo "**roman**", porque esperan personajes, intriga, etc. Eso nace de un antiguo error en el espacio cultural francés. Hay un traductor al francés de la **Vita Nuova** que decía que no lograba situarlo, que era un libro extrañísimo, que aquello no era romance pero tampoco era clasificable como poesía, y tenía, además, fragmentos de poemas mezclados con comentarios, etc. Esa tradición del hibridismo de los géneros es algo que parece fruto de una elaboración reciente, de esta, digamos, disolución del género romance acentuada en nuestro siglo, pero es una cosa que tiene una prehistoria. El ejemplo de la **Vita Nuova** es, claramente, una auto-biografía ficcional de Dante, escrita bajo la forma de un comentario de poemas. Ese hibridismo de géneros es exactamente lo que hace Borges —es una "ficción" que al mismo tiempo es un discurso crítico, es un metalenguaje, como el personaje Beatriz aparece, en la **Vita Nuova**, al margen de una reflexión metalingüística sobre canciones que versan sobre la experiencia amorosa de Dante. El libro ya es bastante intrigante y no sé si Borges llegó a escribir sobre la **Vita Nuova** específicamente alguna vez. Presumo que no, pero de cualquier manera es un libro que interesaría a Borges, que interesa al texto llamado "Borges". Es en ese libro que surge Beatriz como personaje. Hay una serie de indicios textuales en el "Aleph" de la presencia de ese diálogo con Dante.

Otro indicio extraño, curioso: recuerdo mi sorpresa (algo ingenua) cuando vi en letra pequeña, en itálico, al final del cuento, una dedicatoria a "Estela Canto" y le dije a usted: no sé si ahí Borges acabó por ser escrito por su propio texto, ya el texto invadió la biografía, porque Estela Canto es el tipo de personaje ideal para ser destinataria de un "racconto" sobre el "Aleph". Porque Estela = estrella, Canto = canto dantesco. Y recuerda usted, incluso, en su libro, que existe también una mezcla entre el personaje Dante/Virgilio en Carlos Argentino Danieri. Usted también me recordó que Estela Canto significa, en español: "Yo canto a Estela". Yo podría decir: "**Arma virumque cano**", que es el comienzo de la Eneida. Ella es la destinataria auténtica y deseable del texto. El texto se autenticó en una destinataria que no podría onomásticamente haber sido mejor escogida, por el azar, para recibir ese texto: Estela Canto. "Arma virumque cano", "Yo canto a Estela", la Estela cantable, textual - pero es un personaje real y parece, incluso, que había un esbozo de "affaire"...

Emir: Aquí, lo que ocurre es que conozco circunstancias que no incluí en el libro por tratarse de una biografía literaria y no una biografía puramente factual. Tal vez exista un motivo subconsciente en el cual yo identifique demasiado a Beatriz Viterbo (el personaje de "El Aleph") con lo negativo de la Beatriz de Dante, aunque no piense que Beatriz Viterbo sea Estela Canto exclusivamente. Hay otras mujeres que contribuyeron, incluso más decisivamente, a la inversión paródica, pero es imposible hablar de eso públicamente ahora.

Haroldo: Tal vez el sistema de Borges sea mucho más que el sistema de una atribución literal. El trabaja según el sistema del palimpsesto y hace a un personaje mediante la inscripción fragmentaria de personas reales.

Emir: Opino que tal vez Estela haya sido la última de una larga serie y la que suscitó la escritura del cuento y del artículo crítico.

Haroldo: Exactamente, es muy probable. Borges trabaja en un sistema de rasuras de palimpsesto; así, varias cosas se superponen.

Emir: Hay otra mujer, Elvira de Alvear, que se parece más a Beatriz Viterbo desde el punto de vista de la clase social. Borges le dedicó un poema maravilloso. Ella era una mujer muy bonita y vanidosa, tenía la obsesión de los espejos, y cuando enloqueció, cada vez que se miraba al espejo veía a Borges. Todo ese trasfondo biográfico no se menciona en la biografía porque, como yo digo explícitamente, no me interesa identificar explícitamente quién "fue" Beatriz Viterbo.

Haroldo: ¿Y podrá figurar en nuestra entrevista?

Emir: Sí, porque esta no es una biografía de Borges.

Haroldo: Vale el hecho de que no podría haber destinataria textual más ideal para "El Aleph" que Estela Canto. Ni Borges nos podrá impedir esto, este reconocimiento, y afortunadamente existía esa destinataria ideal. Lo que es curioso es que usted trata esa idea demoníaca de la mujer, y lo hace muy bien en el "Aleph". Es un poco diferente en el caso de "El Zahir", en donde existe, incluso, esa idea demoníaca hasta en la moneda, pero no en Teodelina. Está en esta Beatriz Viterbo y de la siguiente manera: por inversión paródica más acentuadamente, porque lo que Borges hizo con Dante ahí fue lo que Emir hizo con Borges. En su ensayo crítico, Borges hizo una especie de sicografía o sicoanálisis de Dante, por vía del texto de la Comedia. El leyó en ese texto que no es confesional, él reconstruyó el encuentro frustrado con Beatriz, y concluyó que Dante escribió su Paraíso para tener ese encuentro con Beatriz, y el encuentro fue decepcionante. Imagínese bien esto: el escándalo textual de la interpretación de Borges, el escándalo literario que significa el que una persona organice una obra extremadamente coherente, montada en una estructura tripartita y maravillosa como lo es la Comedia, solamente para tener un "encuentro" con Beatriz. Ahora, ¿cómo hace Borges eso? El toma la Vita Nuova, en donde Dante registra que quedó atónito cuando Beatriz lo saludó y hay un asomo de frustración en esa descripción dantesca, porque, aparentemente, parece que se entiende, o se puede imaginar, que Beatriz fue distante, fue remota, inaccesible, y esa imagen de Beatriz que tuvo Dante niño se transformó, hipostasiada por el texto, con la muerte de Beatriz, en la Beatriz-musa teológica que habita el paraíso; pero esto a partir de una redención, de una especie de desdén, o de distancia, o de no homologación de aquel primer impulso que él tuvo en relación a la Beatriz real que se extrae del texto.

Haroldo de Campos

Sherlock Holmes

Por Jorge Luis Borges

No salió de una madre ni supo de mayores.
Idéntico es el caso de Adán y Quijano.
Está hecho de azar. Inmediato o cercano
lo rigen los vaivenes de variables lectores.

No es un error pensar que nace en el momento
en que lo ve el amigo que narrará su historia
y que muere en cada eclipse de la memoria
de quienes los soñamos. Es más hueco que el viento.

Es casto. Nada sabe del amor. No ha querido.
Ese hombre tan viril ha renunciado al arte
de amar. En Baker Street vive solo y aparte.
Le es ajeno también ese otro arte, el olvido.

Lo soñó un irlandés, que no lo quiso nunca
y que trató, nos dicen, de matarlo. Fue en vano.
El hombre solitario prosigue, lupa en mano,
su rara suerte discontinua de cosa trunca.

No tiene relaciones, pero no lo abandona
la amistad de aquel otro, que fue su evangelista
y que de sus milagros ha dejado la lista.
Vive de un modo cómodo; en tercera persona.

No va jamás al baño. Tampoco visitaba
ese retiro Hamlet, que muere en Dinamarca
y que no sabe casi nada de esa comarca
de la espada y del mar, del arco y de la aljaba.

Omnia sunt plena Jovis. De análoga manera
diremos de aquel justo que da nombre a los versos
que su inconstante sombra recorre los diversos
dominios en que ha sido parcelada la esfera.

Atiza en el hogar las encendidas ramas
o da muerte en los páramos a un perro del infierno.
Ese alto caballero no sabe que es eterno;
resuelve naderías y repite epigramas.

Nos llega desde un Londres de gas y de neblina.
un Londres que se sabe capital de un imperio
que le interesa poco, un Londres de misterio
tranquilo, que no quiere sentir que ya declina.

No nos maravillemos. Después de la agonía,
el hado o el azar (que son la misma cosa)
depara a cada cual esa suerte curiosa
de ser ecos o formas que mueren cada día.

Que mueren hasta un día final en que el olvido,
que es la meta común, nos olvide del todo.
Antes que nos alcance, juguemos con el lodo
de ser durante un tiempo, de ser y de haber sido.

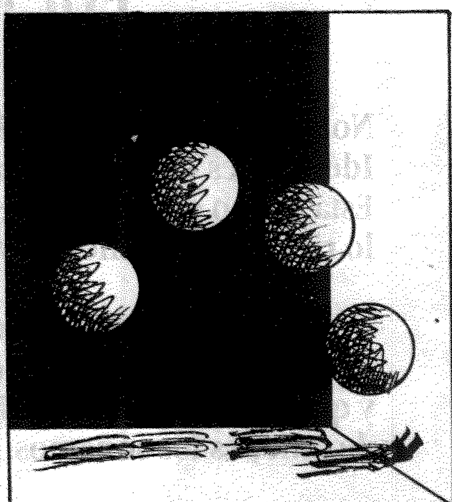
Pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes es una
de las buenas costumbres que nos quedan. La muerte
y la siesta son otras. También es nuestra suerte
convalecer en jardín o mirar la luna.

(Publicado en La Nación de Bs.As., aún no recogido en libro)

Para el proceso, el menos gracioso de los hermanos Marx, es Carl.

La abducción en Uqbar

1 Si nos atenemos a los escritos de los teóricos de la novela policial (por ejemplo a las reglas dictadas por S. A. van Dine), **Seis problemas para don Isidro Parodi** de Borges y Bioy Casares aparecen totalmente "heréticos". Se ha dicho que constituyen una parodia de Chesterton quien a su vez hacía una parodia del policial clásico de Poe en adelante. Recientemente el "Ouvroir de Littérature Potentielle" de París ha redactado una matriz de las situaciones policiales ya elaboradas (el asesino es el mayordomo, el asesino es el narrador, el asesino es el policía, etcétera) y ha descubierto que quedaba todavía por escribir un libro en el que el asesino fuera el lector. Me pregunto si ésta (hacer descubrir al lector que el culpable es él, o sea, **nosotros**) no sería la solución que realiza todo gran libro, desde el **Edipo Rey** a los cuentos de Borges. Pero es cierto que Borges y Bioy Casares, en 1942, habían encontrado un lugar vacío en la tabla de Mendeleiev para las situaciones policiales: el detective es un presidiario. Por lo tanto, mientras que la solución se da desde el exterior para un delito cometido en una habitación cerrada, en este caso, desde una habitación cerrada, se da la solución de una serie de delitos cometidos en el exterior.



El ideal de un detective que resuelve el caso en su propia mente, sobre la base de pocos datos proporcionados por algún otro, está siempre presente en la tradición policial: pienso en Nero Wolfe de Rex Stout, a quien Archie Goodwin le trae noticias, pero que no sale nunca de su casa, moviéndose con pereza desde su estudio hasta el invernáculo de las orquídeas. Pero un detective como Isidro Parodi, que no puede salir de su propia celda, y a quien las noticias siempre llegan por medio de imbéciles incapaces de comprender la secuencia de los acontecimientos a los que han asistido, es sin duda, el resultado de un notable **tour de force** narrativo.

Los lectores tienen la impresión de que, como don Isidro se burla de sus propios clientes, así Biorges (como ha sido denominado el tandem excepcional de Bioy-Borges) se burla de sus propios lectores —y en esto y sólo en esto— residiría el interés de estos cuentos.

Su nacimiento ya es crónica (o historia) sabida, y mejor que nadie lo cuenta Emir Rodríguez Monegal en su monumental biografía de Borges. (1)

Pero dejemos la palabra a Borges, citando de su **An Autobiographical Essay** (2):

"En estos casos se da siempre por descontado que el más viejo sea el maestro y el más joven el discípulo. Esto pudo haber sido verdadero en un principio, pero algunos años después, cuando empezamos a trabajar juntos, realmente fue Bioy quien, en secreto, se volvió el verdadero maestro. El y yo intentamos varias aventuras diferentes. Compilamos antologías de poesía argentina, de cuentos policiales o fantásticos; escribimos artículos y prefacios; hicimos notas sobre Sir Thomas Brown y Gracián; tradujimos cuentos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells y Lord Dunsany; fundamos una revista "Destiempo" que duró tres números; escribimos libretos cinematográficos que fueron invariablemente rechazados. Oponiéndose a mi gusto por lo patético, lo sentencioso y lo barroco, Bioy me hizo sentir que la calma y la mesura son más deseables. Si se me permite una afirmación un poco absoluta, Bioy me llevó gradualmente hacia el clasicismo. (Essay, 245-246).

Fue a principios de los años cuarenta que empezamos a escribir en colaboración —una empresa que hasta aquel entonces me había parecido imposible. Había armado algo que nos parecía una excelente trama para una novela policial. Una mañana lluviosa, él me dijo que deberíamos intentar escribirla. Con cierta reluctancia, asentí, y más tarde, en la misma mañana, el hecho aconteció. Un tercer hombre, Honorio Bustos Domecq surgió y se hizo cargo. (**Essay**, 46).

A la larga, terminó por dominarnos con puño de acero y, para nuestra diversión, y más tarde para nuestro desconcierto, se convirtió en alguien completamente distinto de nosotros mismos, con sus propios caprichos, sus propias ocurrencias, su muy elaborado estilo de escribir. Domecq era el nombre de un bisabuelo de Bioy y Bustos el de un bisabuelo mío de Córdoba. El primer libro de Bustos Domecq fue **Seis problemas para don Isidro Parodi** y durante la redacción de ese libro, no nos abandonó ni un instante. Max Carrados había aventurado un detective ciego; Bioy y yo fuimos más allá y confinamos a nuestro detective en la celda de una cárcel. El libro era al mismo tiempo una sátira sobre los argentinos. Durante muchos años la doble identidad de Bustos Domecq no fue revelada nunca. Cuando finalmente lo fue, la gente pensó que puesto que Bustos era una broma, sus escritos difícilmente se podían tomar en serio. (**Essay**, 246)."

Por otro lado, el público argentino tenía otras razones para irritarse o, por lo menos, para quedar perplejo. El libro lleva también el prefacio de uno de sus personajes, Gervasio Montenegro. Ahora bien, un personaje no debería escribir el prefacio del libro que le dará a luz pero, lo que es peor, cada vez que aparece en un cuento del libro, Montenegro aparece como un tonto. ¿Cómo hacerle caso, entonces, cuando alaba con tanto fervor y con bella y pomposa retórica académica a sus autores? Nos enfrentamos a la paradoja de Epiménides;. ¿pero cómo hacerle caso si él también es cretense y, por lo tanto, mentiroso? (A propósito, un personaje que en esta ocasión parece inventado por Borges, un cierto Paolo di Tarso, en la carta a Tito cita el dicho de Epiménides como fuente autorizada acerca de la naturaleza falaz de los cretenses porque —acota— si lo dice él que es cretense, y a los cretenses los conoce, tenemos que confiar...).

2 Pero las razones por las cuales **Seis problemas** debía desconcertar a los argentinos, no terminan aquí. En estos cuentos nos encontramos frente a otro juego, destinado a perder fuerza en la traducción, aunque el traductor fuera muy bueno. Lo que pasa es que los discursos de los personajes que visitan a don Isidro en su celda son fuegos artificiales de lugares comunes, tics culturales, debilidades y amaneramientos **kitsch** de la **intelligentzia** argentina de la época. Y aunque el traductor hiciera lo mejor posible (pero no lo lograría ni siquiera si tuviera que traducir **éste** español a otra lengua española que no fuera la que se habla entre Lavalle, Corrientes y La Boca), las distintas referencias irónicas están condenadas a perderse porque en cada caso cambia el lector, quien no solo habla otro idioma sino que no es el lector argentino de 1942. El lector debe, por lo tanto, hacer un esfuerzo para imaginarse la Buenos Aires de aquel tiempo y la virulencia paródica que podía asumir un libro como éste, donde (como dice Rodríguez Monegal) "la solemnidad del argentino hablado con todas sus variantes (la jerga proletaria, las expresiones afrancesadas de los seudointelectuales, el español denso y anticuado de los españoles, la jerga italianizante) queda destruida por medio de personajes que más que figuras narrativas son figuras lingüísticas. Era la primera vez que en la Argentina, el intento deliberado de crear una narración, por medio de la parodia de la forma y del discurso narrativo, tuvo éxito. (**Biography**, 368)

Se me ocurre un juego etimológico que entrego sin garantías al lector amante de Isidoro (¿Isidro?) de Sevilla, de Heidegger y de los ejercicios de deriva a la Derrida: que don Isidro pueda llamarse Parodi, no puede asombrar porque Parodi es un nombre italiano (ligur) muy común, y en la Argentina nada es más común que un nombre italiano. (Se cuenta la anécdota de aquel argentino que va a Italia y se asombra porque los italianos tienen todos apellidos argentinos). Pero hay poquísima distancia entre "parodi" y "parodia". ¿Es una casualidad?

Dicho esto, parece sin embargo que a esta altura hubiera muy pocas razones para releer hoy estos cuentos. Sería difícil captar sus referencias jergales. Sería difícil conformarse con historias policiales que se burlan simplemente de verdaderas historias de **detection**... ¿Y entonces? ¿No es mejor que leyéramos directamente las grandes historias de **detection** (o de falsa **detection**) de **Ficciones** como **La muerte y la brújula?**

En efecto, la primera impresión del lector que se acerca a las historias de don Isidro es que, más allá de las inasibles alusiones jergales y de costumbre, la cháchara de los distintos personajes es totalmente desabrida. La tentación es de recorrer rápidamente sus interminables monólogos, tomándolos como si fueran un comentario musical, para llegar enseguida al final y disfrutar la solución (injustificable) de don Isidro. La sospecha, por lo tanto es que estas historias sean la divertida solución de falsos acertijos, como acontece en la conocida adivinanza:

> **Problema**: El barco tiene 30 mts. de largo, el palo mayor mide 10 mts. de alto, los marineros son cuatro. . ¿Cuántos años tiene el capitán?
> **Solución**: Cuarenta. (Explicación de la solución: Lo sé porque él me lo dijo).

En cambio no es así. Los seis cuentos observan todos una regla fundamental de la narrativa policial: todos los datos que el detective usa para resolver el caso ya habían sido puestos a disposición del lector. La cháchara de los personajes se vuelve densa de **importantes** noticias.

La diferencia con las historias de **detection** clásicas radica en que cuando éstas se releen desde el principio, después de conocer la solución, uno se dice: "Es verdad, ¿cómo es posible que yo no hubiera notado antes este detalle?" En cambio, con las historias de don Isidro, el lector relee y se pregunta frustrado: "¿Pero por qué diablos este detalle debería haberme llamado la atención más que otros? ¿Por qué don Isidro se detuvo en este acontecimiento o noticia y trató los otros como irrelevantes?"

Reléase, por ejemplo y con atención, la cuarta historia, **Las previsiones de Sangiácomo**. Una noche, después de cenar, el Comendador afirma que tiene en el tercer cajón de su escritorio un **pumita** de terracota. La joven **Pumita** se asombra. No habría ninguna razón para destacar este hecho como un indicio. Es natural que una muchacha que se llama Pumita reaccione con curiosidad a la mención de un **pumita**. Más tarde, don Isidro se entera por otro informador (y también el lector entra en conocimiento de la noticia), que el Comendador tenía en el cajón una serpiente de terracota. ¿Qué nos autoriza (¿qué autoriza a don Isidro?) a pensar que la serpiente estuviera **en lugar** del **pumita**? ¿Por qué el Comendador no podía tener **dos** estatuas de terracota? Pero admitamos que este indicio autorice a don Isidro a pensar que el Comendador había mentido aquella noche (y dijera que tenía un **pumita** mientras que en realidad tenía una serpiente). ¿Qué impulsa a don Isidro a pensar que el Comendador mentía para descubrir si Pumita había hurgado en su cajón?

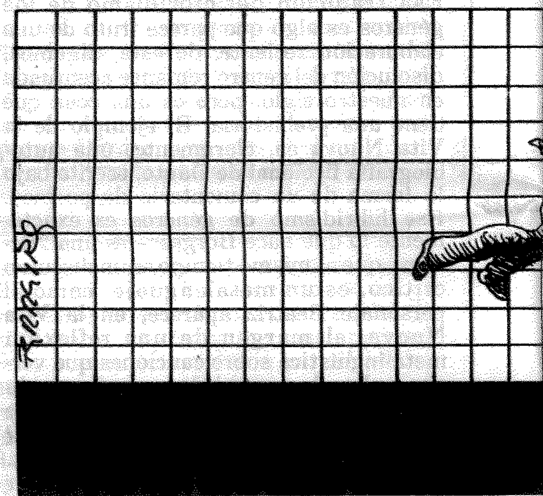
Las historias de don Isidro están llenas de indicios de este género. Esto nos prueba dos cosas: (a) que la cháchara de los personajes no es irrelevante y no tiene solo función de parodia lingüística: esto es estructuralmente importante; (b) que para saber "leer" en la cháchara de los personajes, don Isidro tiene que disponer de una "clave" o sea de una hipótesis muy fuerte. ¿De qué llave se trata?

En seguida se ve que, por las razones mencionadas, la lectura de las historias de don Isidro se presenta como muy comprometedora y divertida.

Alcanzaría el hecho de que son divertidas para justificar el esfuerzo de la lectura: pido disculpas por la rudeza estética de mi afirmación, pero yo estoy entre los que todavía (o de nuevo) opinan que la diversión es una razón suficiente para leer una historia. Pero aquí el problema es otro. El mecanismo de las historias de don Isidro, anticipa el mecanismo fundamental de muchas otras historias (posteriores) de Borges, quizás de todas. Llamaré este mecanismo (y me explicaré en el párrafo siguiente) **el mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo.**

3 Borges parece haber leído todo (y más también, puesto que ha reseñado libros inexistentes). Sin embargo supongo que no haya leído nunca los **Collected Papers** de Charles Sanders Peirce, uno de los padres de la semiótica moderna. (3) Podría equivocarme, pero confío en Rodríguez Monegal y no encuentro el nombre de Peirce en el índice de nombres de su biografía borgesiana. Si me equivoco, estoy bien acompañado.

En todo caso, que Borges haya leído o no a Peirce, no me importa. Me parece un buen procedimiento borgesiano asumir que los libros se hablan entre ellos y no es necesario que los autores



(que usan los libros para hablar —una gallina es el artificio que un huevo usa para reproducir otro huevo) se conozcan entre sí. El hecho es que muchos de los cuentos de Borges parecen ejemplificaciones perfectas de aquel arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis, y que no es otra cosa que la conjetura.

Nosotros razonamos —decía Peirce— de tres maneras: Por Deducción, por Inducción y por Abducción. Tratemos de entender cuáles son estas tres maneras remitiéndonos a un ejemplo de Peirce que resumo sin fastidiar al lector con **technicalities** lógicas y semióticas.

Supongamos que yo tenga sobre esta mesa una bolsita llena de porotos blancos. Yo sé que está llena de porotos blancos (supongamos que yo la haya comprado en un almacén donde venden bolsitas de porotos blancos y que yo confíe en el almacenero): por lo tanto puedo asumir como Ley que "todos los porotos de esta bolsita son blancos". Una vez conocida la Ley, presento un Caso; tomo al azar un puñado de porotos de la bolsita (al azar: no es necesario que yo los mire) y puedo predecir el Resultado: "Los porotos que tengo en la mano son blancos". La Deducción de una Ley (verdadera), a través de un Caso, predice con absoluta certeza un Resultado.

Pobre de mí: con excepción de algunos sistemas axiomáticos, son muy pocas las deducciones seguras que podemos hacer. Pasamos ahora a la inducción. Tengo una bolsita y no sé lo que hay adentro. Meto la mano, saco un puñado de porotos y observo que son todos blancos. Meto la mano otra vez y todavía son porotos blancos. Continúo durante un número x de veces (cuantas sean las veces, depende del tiempo que

Es inminente la creación del grado de temiente general.

tengo o del dinero que recibí de la Ford Foundation para establecer una ley científica sobre los porotos de la bolsita). Después de un número suficiente de pruebas hago el siguiente razonamiento: todos los Resultados de mis pruebas dan un puñado de porotos blancos. Puedo hacer la razonable inferencia de que estos resultados son Casos de la misma Ley o sea que todos los porotos de la bolsita son blancos. De toda una serie de Resultados, infiriendo que sean Casos de una misma Ley llego a la formulación inductiva de esta Ley (probable). Como sabemos, si en una prueba ulterior resulta que uno solo de los porotos que saco de la bolsita es negro, todo mi esfuerzo inductivo se desvanece en la nada. Es por eso que los epistemólogos son tan desconfiados en relación con la Inducción.

En verdad, puesto que no sabemos cuántas pruebas son necesarias para que una Inducción pueda considerarse buena, no sabemos lo que es una Inducción válida. ¿Diez pruebas alcanzan? ¿Y por qué no nueve? ¿Y por qué no ocho? ¿Y por qué entonces no una?

A este punto la Inducción desapareció y deja en su lugar a la Abducción. En la Abducción me encuentro frente a un Resultado curioso e inexplicable. Para atenerse a nuestro ejemplo, hay una bolsita sobre la mesa, y, al lado, siempre sobre la mesa, hay un montoncito de porotos blancos. No sé cómo pudieron llegar aquí o quién los pudo haber puesto ni de dónde podrían llegar. Consideremos este resultado un caso curioso. Ahora, yo tendría que encontrar una Ley tal que si fuera verdadera, y si el Resultado fuera considerado un Caso de aquella Ley, el Resultado no sería más curioso sino muy razonable.

A este punto, hago una conjetura: hipotetizo la Ley por la cual aquella bolsita contiene porotos y que todos los porotos de aquella bolsita son blancos, y pruebo a considerar el Resultado que tengo delante de mis ojos como un Caso de aquella misma Ley. Si todos los porotos de la bolsita son blancos y estos porotos vienen de aquella bolsita, es natural que los porotos que están sobre la mesa sean blancos.

Peirce observa que el razonamiento por abducción es típico de todos los descubrimientos científicos "revolucionarios". Kepler aprendió de quien lo precedió que las órbitas de los planetas son circulares. Después observa dos posiciones de Marte y registra que ellas tocan dos puntos (x e y) que no pueden ser los dos puntos de un círculo. El caso es curioso. Pero no sería más curioso si se asumiera que los planetas describen una órbita que puede ser representada por otro tipo de curva y si se pudiera verificar que x e y son dos puntos de este tipo de curva (no circular). Kepler tiene que encontrar entonces una ley distinta. Podría imaginar que las órbitas de los planetas son parabólicas o sinusoidales... No nos interesa (en este contexto) saber por qué piensa en la elipse (tiene sus buenas razones). Entonces él hace su Abducción: si las órbitas de los planetas fueran elípticas y las dos posiciones registradas (x e y) de Marte fueran un caso de esta Ley, el Resultado no sería más sorprendente. Naturalmente a esta altura tiene que controlar su Abducción fingiendo una nueva Deducción. Si las órbitas son elípticas (si por lo menos la órbita de marte es elíptica) se debe esperar a marte en un punto z, que es otro punto de la elipse. Kepler lo espera, y lo encuentra. En principio, la Abducción está comprobada. Se trata solo, ahora, de hacer muchas comprobaciones y de probar si la hipótesis puede ser refutada. Naturalmente abrevié y resumí las fases del descubrimiento. El hecho es que el científico no necesita diez mil pruebas inductivas.

Hace una hipótesis, quizás azarosa, muy parecida a una apuesta, y la pone a prueba. Cuando la prueba da resultados positivos, ganó.

Ahora bien, un detective no procede de otro modo. Al releer las declaraciones de método de Sherlock Holmes se descubre que cuando él (y con él Conan Doyle) habla de Deducción y Observación, en efecto está pensando en una inferencia similar a la Abducción de Peirce. (4)

Es curioso que Peirce haya usado un término como "abducción". El lo formuló en analogía con Deducción e Inducción (y refiriéndose también a algunos términos aristotélicos). Pero no podemos olvidar que en inglés "abducción" significa "rapto, secuestro" (**El Rapto del Serrallo** de Mozart se traduce en inglés "The Abduction from the Serraglio"). Si tengo un resultado curioso en un campo de fenómenos no estudiado todavía, no puedo buscar una Ley de ese campo (puesto que si hubiera y yo la conociera, el fenómeno no sería curioso). Debo ir a "raptar" o a "tomar prestada" una ley en **otra parte**. Se trata de un razonamiento por analogía.

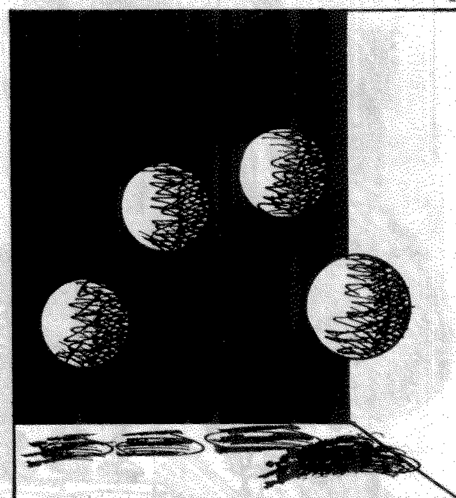
Reconsideremos la Abducción acerca de los porotos blancos. Encuentro un puñado de porotos sobre la mesa. Sobre la mesa hay una bolsita. ¿Por qué tengo que relacionar los porotos de la mesa con la bolsita? Podría preguntarme si los porotos vienen de un cajón, si los ha traído alguien que después salió. Si detengo mi atención en la bolsita (¿y por qué justo en aquella bolsita?) es porque en mi cabeza se dibuja una especie de plausibilidad, del tipo "es lógico que los porotos provengan de bolsitas". Pero no hay nada que garantice que mi hipótesis es justa.

Sin embargo, muchos de los grandes descubrimientos científicos proceden de tal modo. Pero también muchos de los descubrimientos policiales y muchas de las hipótesis hechas por un médico para entender la naturaleza o el origen de una enfermedad (y muchas de las hipótesis del filólogo para entender lo que pudo haber en un texto ahí donde el manuscrito original está confuso o lacunar). Reléase (o léase) la segunda historia de don Isidro. Todo lo que le pasa a Gervasio Montenegro en el tren Panamericano es curioso, asombroso, falto de lógica... Don Isidro resuelve el problema (los datos que conoce constituyen un Resultado) infiriendo que pueda ser el Caso de una Ley bien distinta, la Ley de la puesta en escena. Si todo lo que pasó en el tren hubiera sido una representación teatral en la cual nadie era realmente lo que parecía, entonces la secuencia de los acontecimientos no habría resultado misteriosa. Todo hubiera sido clarísimo, elemental (querido Watson). Y en realidad lo era. Montenegro es un bufón y se apodera de la solución de don Isidro con la frase: "La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista". Mentiroso y tramposo como es, dice sin embargo una gran verdad: no hay diferencia (al máximo nivel) entre la fría inteligencia especuladora y la intuición del artista. Hay algo de artístico en el descubrimiento científico y hay algo de científico en lo que los ingenuos llaman "geniales intuiciones del artista". Lo que hay en común, es la felicidad de la Abducción.

Pero a fin de reconocer de una manera "feliz" en el cuento de Montenegro los datos relevantes, era necesario haber formulado previamente una conjetura: que cada elemento del relato fuera leído precisamente como elementos de una puesta en escena. ¿Por qué don Isidro formula esta conjetura? Si logramos explicarlo, entenderemos entonces algo, tanto de la técnica de la abducción como de la metafísica de Borges.

Hay por lo menos tres niveles de abducción. En el primer nivel el Resultado es curioso e inexplicable, pero la Ley existe con anterioridad en algún lado, quizás en el interior de aquel mismo campo de problemas, y lo único que hace falta es encontrarla, y encontrarla como la más probable. En el segundo nivel, la Ley es difícil de reconocer. Existe en otra parte, y hay que apostar a que pueda ser extendida también a ese campo de fenómenos (es el caso de Kepler). En el tercer nivel, no hay Ley y hay que inventarla: Es el caso de Copérnico quien decide que el universo debe ser heliocéntrico por razones de simetría y de buena forma (Gestalt). (5)

Podríamos revisar juntos la historia de las ciencias, de la "detection" policial, de la interpretación de textos, de la clínica médica (y otros), destacando en qué caso y cómo intervienen abducciones de segundo o de tercer tipo. Pero en todos estos casos, cuando el detective, o el científico, o el crítico o el filólogo, hacen una abducción, ellos tienen que apostar a que la solución que encontraron (el Mundo Posible de su ima-



ginación hipotética) corresponda al Mundo Real. De ahí que tengan que hacer otras verificaciones y otras pruebas.

En las novelas policiales, de Conan Doyle a Rex Stout, estas pruebas no son necesarias. El detective imagina la solución y la "dice", como si fuera la verdad: y en seguida Watson, el asesino presente, o algún otro verifican la hipótesis. Ellos dicen: "¡Era realmente así!" Y el detective está seguro de haber adivinado. En las novelas policiales el autor (que actúa en lugar de Dios), garantiza la correspondencia entre el Mundo Posible imaginado por el detective y el Mundo Real. Dejando de lado las novelas policiales, las abducciones son más arriesgadas y están siempre expuestas al fracaso.

Ahora bien, los cuentos de Biorges son una parodia del cuento policial porque don Isidro ni siquiera necesita que alguien le diga que las cosas fueron como él las imaginó. Está totalmente seguro de eso, y Borges-Bioy con él (y el lector con ellos). ¿Por qué?

Para estar seguros de que la mente del detective reconstruyó la secuencia de los hechos y de las leyes como debían ser, es necesario alentar la profunda convicción spinoziana de que "Ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum" (*) Los movimientos de nuestra mente que indaga, siguen las mismas leyes de lo real. Si pensamos "bien", estamos obligados a pensar según las mismas reglas que conectan las cosas entre sí. Si un detective llega a ensimismarse en la mente del asesino, no podrá sino llegar al punto al cual el asesino llega. En este universo spinoziano el detective no es solamente el que entiende lo que el asesino **hizo** (porque no podía sino haber hecho eso, si hay una lógica de la mente y de las cosas). En este universo spinoziano, el detective sabrá también lo que el asesino **hará mañana**. E irá a esperarlo en el lugar de su próximo delito.

Pero si así razona el detective, así podrá razonar también el asesino: quien podrá actuar de manera que el detective vaya a esperarlo al lugar de su próximo delito, aunque la víctima del próximo delito del asesino será el mismo detective.

Y esto es lo que acontece en "La muerte y la brújula" y, de hecho, en todos los cuentos de Borges o, por lo menos, en los más inquietantes y que más implican al lector.

El universo de Borges es un universo en el cual mentes diversas no pueden sino pensar por medio de las leyes expresadas por la Biblioteca.

Pero esta Biblioteca es de **Babel**. Sus leyes no son las de la ciencia neopositivista, son leyes **paradojales**. La lógica (la misma) de la Mente y la del Mundo son ambas una ilógica. Una ilógica férrea. Solo bajo estas condiciones Pierre Menard puede reescribir el "mismo" Don Quijote. Pero, lamentablemente, solo bajo estas condiciones el mismo **Don Quijote** será un **Don Quijote** distinto.

¿Qué tiene de rigurosamente ilógico el universo de Borges y qué es lo que permite a don Isidro reconstruir con rigurosa ilógica las fases de un universo exterior igualmente ilógico? El universo de Biorges funciona según las leyes de la puesta en escena o sea de la **ficción**.

Reléanse todas las seis historias de don Isidro. En cada caso no tenemos acontecimientos ocurridos por sí mismos como ocurren (así pensamos) en la vida. Don Isidro descubre siempre que lo que sus clientes han sufrido fue una secuencia de hechos **proyectados por otra mente**. Descubre que ya se movían dentro del ámbito de un cuento y según las leyes de los cuentos, que ellos mismos —sin saberlo— eran los personajes de un drama ya escrito por algún otro. Don Isidro descubre la "verdad" porque, ya sea él con su mente fértil, ya sean los sujetos de su investigación, proceden según las leyes mismas de la ficción.

Esta me parece una excelente clave para leer también las otras historias de Borges. No estamos nunca frente al azar, al Hado, estamos siempre en el interior de una trama (cósmica o situacional) pensada por alguna otra Mente según una lógica fantástica que es la lógica de la Biblioteca.

Eso es lo que yo quería decir cuando hablaba de mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo. Naturalmente "enfermo" respecto a Spinoza, no respecto a Borges. Respecto a Borges, ese universo en el cual detective y asesino se encontrarán siempre en el punto final, porque ambos razonaron según la misma ilógica fantástica, es el universo más sano y más verdadero de todos.

Si estamos convencidos de esto, la manera de razonar de don Isidro Parodi ya no resultará paradojal. Don Isidro es un perfecto habitante del mundo (a venir) de Borges. Y es normal que pueda resolver todos los casos desde el encierro de una celda. El desorden y la desconexión de las ideas es lo mismo que el desorden y la desconexión del mundo, o sea de las cosas.

No tiene importancia que se piense en el mundo, ocupándose de los hechos, o desde el encierro en una prisión, ocupándose de las falsificaciones inocentes de observadores tontos. Al contrario, una prisión es mucho mejor que el mundo: la mente puede funcionar sin demasiados "ruidos" exteriores. La mente, tranquila, se identifica con las cosas. Pero ¿qué cosa son las cosas a este punto? Y ¿qué cosa es la literatura respecto a las cosas?

Ah, gentil lector, es mucho lo que me estás preguntando. Lo único que yo quería decirte es que el don Isidro de Biorges es un personaje de Borges y, en consecuencia, vale la pena reflexionar sobre su método. Biorges no bromea: él está hablando "seriamente" o sea a través de la Parodi-a.

Si después el mundo va "realmente" así, creo que Borges atendería esta pregunta con una sonrisa. Parafraseando a Villiers de L'Isle Adam, qué aburrimiento la realidad. Dejemos que nuestros siervos la vivan por nosotros.

Umberto Eco 

(*) El orden y la conexión de las cosas es igual al orden y la conexión de las ideas.

(1) Emir Rodríguez Monegal, **J. L. Borges. A Literary Biography**. New York, Dutton, 1978.

(2) J. L. Borges, "An Autobiographical Essay", New Yorker, 19.9.70.

(3) Ch. S. Peirce, **Collected papers**, Cambridge, Harvard University Press. 1931-1958.

(4) Por una serie de estudios sobre las relaciones entre la abducción de Peirce, el método de Sherlok Holmes, el método científico y la hermenéutica literaria, cfr. U. Eco y T. A. Sebeok, eds. **The sign of Three**. Bloomington, Indiana university Press, 1983. (Trad. ital. **Il segno di tre**. Milán, Bompiani, 1983).

(5) Cfr. U. Eco, "Guessing: desde Aristóteles a Sherlock Holmes", Vs 30, 1981, pp. 3-19.

En la actualidad, Pacheco no tiene box ni votos.

El mundo de Borges

Para brindar una visión mínima de Borges como persona, reproducimos aquí imágenes fotográficas de algunos de los objetos que lo rodean en su vida cotidiana y frugal en Buenos Aires, el interior de un hotel en el que suele pernoctar en París, y varias declaraciones suyas, apartadas del malabarismo literario y paradójico al que acostumbra entregarse en las entrevistas. Las mismas son extractos de Conversaciones con Jorge Luis Borges, **donde el escritor argentino se entregó a un sereno diálogo con George Burgin, estudiante de literatura norteamericano, que según Borges "me ayudó a conocerme a mí mismo".**



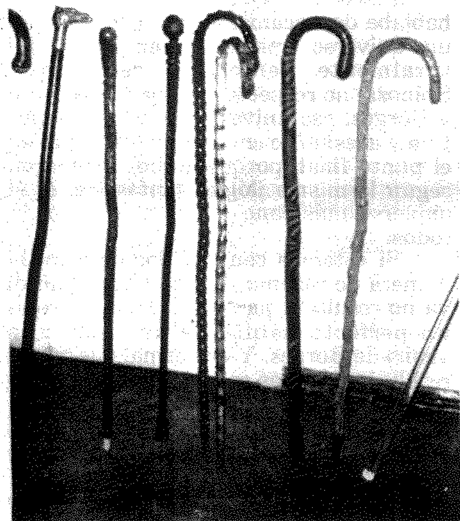
Ventajas de la ceguera

Comencé a perder la vista definitivamente en 1954, y desde entonces he leído a través de alguien. Cuando uno no puede leer, la mente trabaja de manera distinta. De hecho, se podría decir que hay cierto beneficio en no ser capaz de leer, porque se piensa que el tiempo fluye de manera diferente. Cuando veía, si tenía que pasar media hora sin hacer nada, me volvía loco. Porque tenía que estar leyendo. Pero ahora, puedo estar solo durante mucho tiempo, no me importan los largos viajes en ferrocarril, no me importa estar solo en un hotel o andar por la calle, porque, bueno, no voy a decir que estoy todo el tiempo pensando, sería jactancia.

Creo que soy capaz de vivir sin una ocupación determinada. No necesito estar hablando de la gente o haciendo cosas. Si llegase aquí y encontrase la casa vacía, estaría absolutamente conforme en sentarme y dejar pasar dos o tres horas y salir a dar un paseo, pero no me sentiría particularmente infeliz o solo. Eso le ocurre a todo el que se queda ciego.

Un momento de coraje

Un día en el que estaba hablando de Coleridge, recuerdo que cuatro estudiantes entraron en el aula y me dijeron que se había tomado una decisión en asamblea para llevar a cabo una huelga y me pidieron que no continuara la clase. Entonces me llevaron al fondo y de repente me encontré sin saberlo al otro lado de la habitación, encarándome a aquellos cuatro jóvenes, diciéndoles que un hom-



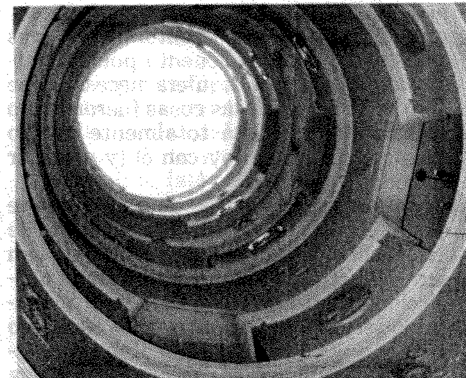
Colección de bastones de Borges.

bre puede tomar una decisión por sí mismo, pero no por los demás y que estaban locos si creían que yo iba a pasar por esa estupidez. Se quedaron mirándome atónitos al oírme hablar así. Claro, yo sabía que era un hombre mayor, medio ciego, y que ellos eran cuatro membrudos y robustos jóvenes, pero estaba tan enojado que les dije: "Muy bien, ya que aquí hay muchas señoritas, si tienen algo más que decir, salgamos a la calle y acabemos." Entonces se marcharon y dije: "Bien, después de este intermedio, creo que podemos seguir."

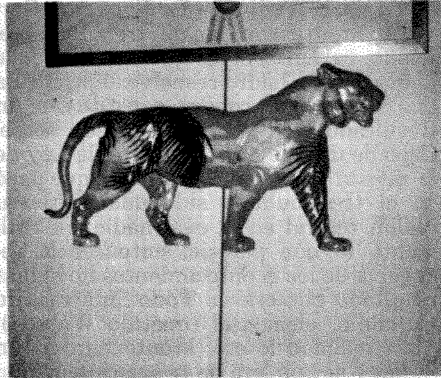
La huelga era porque había una huelga de trabajadores en el puerto y creían que los estudiantes tenían que unirse a ellos. Que las hagan me parece bien, pero que obliguen a no asistir a clase, eso no lo entiendo. ¿Que intentan asustarme? Bien, me dije, si me tumban de un golpe no importa en absoluto porque el resultado de una pelea no tiene importancia. Lo que importa es que un hombre no debe permitir que lo atropellen, ¿no le parece? Al fin y al cabo, lo que ocurra no es importante, porque nadie cree que yo sea un boxeador o que esté especializado en lucha libre. Lo importante es que no me deje avasallar delante de mis estudiantes, porque si no, no me respetarán, y yo no me respetaría a mí mismo.

Stravinsky y la felicidad

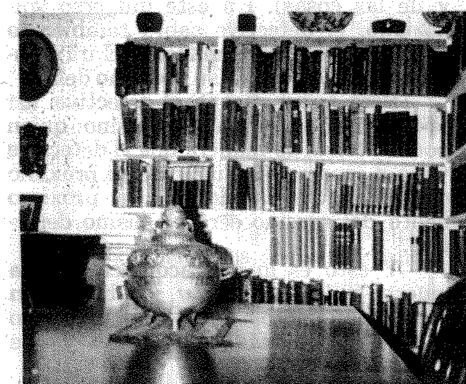
Oí una cosa de Stravinsky en un concierto, y me sentí como si estuviera intoxicado, ¿eh? Me sentí muy feliz, tan feliz que decidí no repetir la experiencia por temor a sentirme engañado y desilusionado. Estaba en el centro del país. Había dos o tres profesores que habían dado una conferencia y me pidieron que fuese a un concierto con ellos. Les dije: "Bueno, miren, iré con ustedes porque me gusta su compañía, pero no creo que disfrute con la música porque soy un ignorante." Y dijeron: "Bueno, no importa, te vas, no tienes por qué aguantarlo." Entonces fui y de repente sentí una especie de vértigo y felicidad que descendía sobre mí y al salir todos nos sentíamos muy, muy amigos y nos dábamos golpecitos en la espalda y nos reíamos sin razón alguna, y la culpa era de Stravinsky.



El interior circular y borgeano de "L'Hôtel", en París. Allí pernocta Borges cuando visita la ciudad. Allí murió Oscar Wilde en 1900, un año después del nacimiento de Borges.



Este tigre de cerámica azul "à la Magritte" cuelga sobre la espartana cama de Borges.



Biblioteca personal, junto a los retratos de familia.



Borges durante su visita a Montevideo, en 1982.

Diez años de malos despertares

Cuando se tiene dolor de muelas, cuando se tiene que ir al dentista, lo primero que se piensa cuando se despierta por las mañanas es en ese problema, pero durante diez años —claro, yo tenía mis problemas personales también—, pero durante aquellos diez años lo primero que pensaba al despertarme era: "Perón está en el poder."

El método profesoral

A mis alumnos les digo que si comienzan un libro y se dan cuenta después de quince o veinte páginas que el libro es una tarea pesada para ellos, que entonces dejen ese libro y ese autor a un lado por un tiempo, porque no les hará ningún bien. Por ejemplo, uno de mis autores favoritos es De Quincey. Bueno. como es un autor bastante lento, no suele gustar a la gente. Entonces yo digo, está bien, si no les gusta De Quincey deben dejarlo a un lado, mi tarea no es imponer mis gustos. Lo que yo deseo



Bepo, el gato blanco del autor de "Los tigres de la memoria".

es que se enamoren de la literatura inglesa o americana, y si encuentran algún autor, o algunos autores los encuentran a ustedes, eso es lo que vale. No tienen que preocuparse de fechas, porque en cuanto a los exámenes no les preguntaré las fechas de un autor, porque entonces me las preguntarían a mí y no sabría contestarles. Aunque, claro, me parece bien que piensen que el doctor Johnson perteneció al siglo dieciocho y que Milton perteneció al diecisiete, porque si no no podrían entenderlos. Pero en cuanto a las fechas de nacimiento pueden o no pueden tener importancia. En cuanto a las fechas de su muerte, si ellos mismos no las sabían, ¿por qué tendrían que saberlas ustedes? ¿Por qué tiene que saber más de lo que ellos sabían?

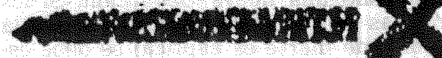
Necesidad del diálogo

El intercambio de pensamientos es una condición necesaria para todo amor, toda amistad y todo diálogo verdadero. Dos hombres que pueden hablar juntos, pueden enriquecerse y ampliar sus conocimientos indefinidamente. Lo que de mí sale no me sorprende tanto como lo que recibo del otro.

De un Dios indiferente

Puede que haya un Dios que desee que yo no siga viviendo, o que piense que el universo no me necesita. Después de todo, no me necesitó hasta 1899, cuando nací. Fui dejado de lado hasta entonces.

Elvio E. Gandolfo



Una moral en Borges

Motivan estas páginas dos ensayos de Borges: "El tiempo circular" y "La doctrina de los ciclos". En ellos se expone y discute la posibilidad de que los procesos cósmicos e históricos se repitan —en todo o en parte, idénticamente o no— un número n de veces, hasta el fin (si llega) del cosmos y la historia. Federico Nietzsche, su expositor más notorio entre los filósofos modernos, postula la "doctrina" del Eterno Retorno. Al discutir los escritos de Borges sólo tomaré en cuenta los textos de Nietzschè citados por aquél. Según Borges, la "doctrina" de los ciclos no puede afirmarse ciertamente con ayuda del conocimiento científico. Ciertas modalidades teóricas o idiomas de la ciencia parecen alentarla, pero otras construcciones (la teoría de los conjuntos de Cantor) tenderían a descartarla. Nietzsche, observa Borges, se conforma con que la "doctrina" sea teóricamente posible para utilizarla como acicate al nivel práctico, o moral. Borges cita una fórmula en que el eterno retorno aparece vinculado explícitamente a tal propósito. Dice así: "No anhelar distantes venturas y favores y bendiciones, sino vivir de modo que queramos volver a vivir, y así por toda la eternidad".(1) Si bien no puede afirmarse que esta idea moral sea nueva —los estoicos y epicúreos basarían la suya en una aceptación del evento presente— Nietzsche reformula el problema ético a partir de su "doctrina".

En lo que sigue —y a partir, primordialmente, del intertexto borgeano— exploro la fórmula. "No anhelar distantes venturas y favores y bendiciones": propone cesar en una actitud de espera de algo que llegue desde otro lugar, desde otro tiempo, desde otro estado: el futuro, el cual puede estar situado o bien en esta tierra, o en otra esfera más allá de la muerte —vida eterna, paraíso, salvación, resurrección de los muertos, vida trascendente. Kant niega que lo trascendente sea cognoscible. Nietzsche descree del Dios trascendente de los cristianos, señala su muerte, pero —para utilizar una distinción Kantiana— toma en cuenta la dimensión **trascendental** de la vida, el hecho de que cada evento sea un ejemplar, una instancia paradigmática, expandiendo así el horizonte indefinido del presente hacia el pasado y hacia el futuro.

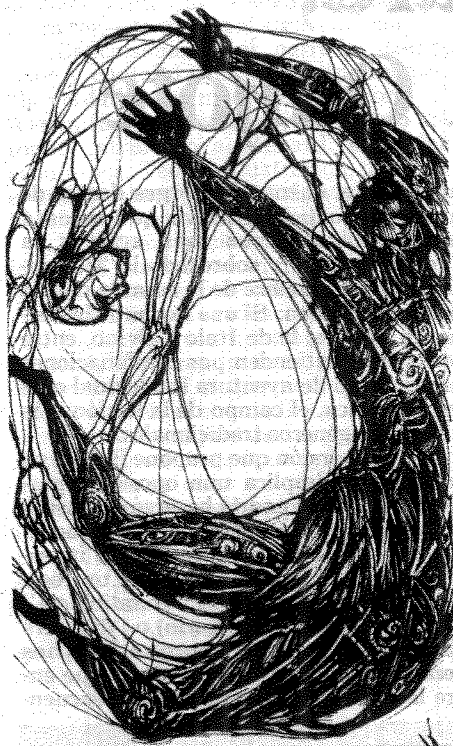
Epicuro y Lucrecio consideraron que hay dos ilusiones atormentadas (que impiden vivir) una es la ilusión venida del cuerpo, de una capacidad infinita de placeres; otra, proyectada en el alma, de una duración infinita del alma misma, que nos libra sin defensa a la idea de una infinidad de dolores posibles después de la muerte.(2) Son dos ilusiones inhibitorias que nos llevan a suspender el presente en aras de un futuro más o menos diverso, de otra calidad de vida más allá de ésta. La repercusión moral del eterno retorno llevaría en cambio a una realización del fantasma de cada instante, a la representación del evento.

"Vivir de modo que queramos volver a vivir": si el criterio de realización no mantiene la esperanza de que las cosas cambien, buscará en lo presente la mejor de las realizaciones, queriendo que se repita. No está resuelto sin ambigüedades (lo que no quiere decir que no está resuelto) cuál es, en cada caso, el conjunto de tendencias prevalentes que sitúan a un sujeto en relación a otros. Privilegiar el presente será un estímulo para que incoado o indeterminado en cuanto a las modalidades de relación del sujeto se determine en vías preferidas a otras. Nietzsche nos propone a través de Borges (o viceversa) no anhelar sino vivir, para querer volver a vivir. No se podrá volver a vivir si no se vivió. La vida está en juego en el presente, no en el futuro; si acaso, también en el futuro, pero su medida es el presente. El privilegiarlo, el instituirlo como modelo, impide que se lo escamotee. Querer volver a vivir es una cierta garantía de que ya se está viviendo. Pero no se traduce como aspiración a la sobrevivencia. Quien vive se encuentra con la muerte; la vida va hacia la pérdida, trátese de una muerte de amor o de enemistad —desafío, crimen— o representación ritual de estas circunstancias.

El eterno retorno implica concebir la vida como "cantidad constante": no hay otro presente sino el presente: "En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador, podrá empobrecernos" (**HE**,p.97). En cualquier momento la vida tiene la medida de la vida (todo crece y decrece según medida, nota el fragmento de Heráclito). El eterno retorno resulta, en su efecto moral, comparable a un juicio estético de lo sublime dinámico según Kant: frente a una fuerza amenazante (en la cita el oprobio, la calamidad o el dictador) la postulación del eterno retorno permite al sujeto no dejarse amedrentar, en la conciencia de que esa fuerza, aún en caso de aniquilarnos, no nos arrebata la vida —no nos impide vivir, aún al morir. Frente a las conjeturas "venturas y favores y bendiciones" del futuro, el presente no es meramente conjetural, sino también realizable, o debería serlo, si se lo vive. Gracias a este efecto, a la actitud o juicio moral que la doctrina engendra, la **intolerable hipótesis griega o pesadilla mental de la eterna repetición** se vuelve "una ocasión de júbilo", un motivo eufórico (**HE**, p.84).

El eterno retorno invierte la perspectiva: el presente deja de ser un parapeto para atisbar el futuro; el futuro deja de ser otra cosa que el presente. La moral resultante no está basada en el trabajo, en la acumulación, en la recuperación del gasto con miras a un resultado. El sujeto queda entregado al gozo posible del presente, al gasto y a la pérdida. El eterno retorno ignora el cálculo; quiere el presente no como instrumento para crear un futuro mejor o distinto. Pero la moral del trabajo no desaparece salvo en circunstancia límite, cuando desaparece el sujeto y toda moral, cuando la vida despersonalizada se sustituye a él. De otro modo, gracias a la precaria sobrevivencia del sujeto, la moral del trabajo coexiste con la moral del gasto, es algo así como su consecuencia secundaria y también su revés. Operan las dos a un tiempo, aunque puede predominar, según el caso, según el individuo, una o la otra. Mientras la moral del trabajo informa los compromisos del sujeto, la moral del gasto, invisible detrás de ella, saca su tajada en silencio: en silencio no quiere decir sin palabras, pero con palabras silenciosas, sin consecuencia performativa, sin promesas, sino por arte o juego. Ni el puritanismo más exacerbado ni la ascesis más severa suprimen el gusto del presente —pueden, deliberadamente o no, aumentarlo. Tampoco el gozo del presente acaba, salvo en la muerte, con el trabajo. Estas dos morales pueden incluso ser armonizadas idealmente: quien se abandona a la vida y su pérdida se abandona también a la sobrevivencia, la cual incluye un hábito calculador. En este sentido la moral del trabajo es una consecuencia del gasto, pero deja de ser la moral predominante.

¿Qué lugar dar a Dios en el eterno retorno? Pensar algo que sucede ahora (la gracia de un Dios o su ausencia) abre, para cada sujeto, un espacio de relación personal con El, que puede contrarrestar el siempre opresivo poder de los otros según las relaciones de trabajo (prestaciones familiares o profesionales, el "dictador" borgeano). Sin embargo el eterno retorno cancela la esperanza de plenitud, de parusía, o plena manifestación de Dios en el futuro. Si Dios es hoy un anticipo, seguirá siéndolo: su no llegar a plenitud es la plenitud posible. Cantidad constante, el anticipo regresa sobre sí mismo y se realiza como tal. Las historias de Kafka o Borges establecen un ámbito de pesadilla porque, no siendo ni pleno ni totalizable, el presente "cesa" sólo cuando se muere. Pero la pesadilla, o imposibilidad del presente de ser totalizable, pleno, "futuro", tiene un vuelco eufórico si se considera el efecto moral del eterno retorno: librar el suceso presente a su representación, o, lo que es igual, escogerlo, singularizarlo, realizarlo. Entonces el presente se vuelve querible espejo o ilustración del futuro, ejemplo de la vida.



En el ensayo "Historia de la Eternidad" Borges señala un momento **singular** que a su parecer aflora entre dos eternidades (la neoplatónica o alejandrina y la cristiana): es el tiempo de Marco Aurelio, (ya vigente, según Marguerite Yourcenar, bajo el imperio de su antecesor Adriano). En "El tiempo circular" se encuentra la siguiente cita de Marco Aurelio: "Quien ha mirado el presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir" (**HE**, p.97). Giles Deleuze, al caracterizar la moral estoica considera que el filósofo, al elegir el evento presente, lo libra de la necesidad, "lo representa y por ello lo selecciona", "mide las mezclas con la ayuda de un instante sin mezcla, y les impide desbordarse".(3) Quien elige el evento, quiere que se repita, quiere el presente y lo representa, lo lleva a cabo como un actor (Borges estima que Nietzsche tiene un estilo profético de gran patetismo). Al asumir el evento, el sujeto lo ritma, lo dosifica, lo singulariza: "le impide desbordarse" en una catástrofe ciega.

El efecto moral del eterno retorno es disposición al gasto, no al trabajo. No es una moral de las obras como diversas de las fantasías, sino de la representación, sublimada o no (es sublime, según Kant, una representación que se propone un objeto irrepresentable). La moral del eterno retorno elige el evento, lo cual implica ficcionalizar su pérdida; esta "recuperación" no es afirmada en el campo de un conocer trascendente. Se acepta la pérdida y al tomarla en cuenta se la representa.

La moral del trabajo, en cambio, lo es de obras. No opera bajo el ángulo de la representación sino de una ejecución que modifica la realidad, las relaciones de trabajo. Del evento le interesa la fase —la frase— **performativa**, el acto. No le interesa el evento sino la consecuencia: producción y circulación de bienes, alteración del régimen de las promesas y su cumplimiento. De un texto artístico (novela) y de un acto jurídico (contrato, sanción de una ley) se puede decir que son **buenos**, pero el criterio del juicio tendrá en cuenta, en el primer caso, el efecto estético-moral (representativo-moral) del eterno retorno; en el segundo, la moral del trabajo que valora la consecuencia del suceso.

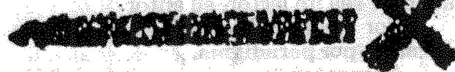
El eterno recurso es una "fábula o miedo o diversión que recurre eternamente" (**HE**, p.83); quien lo elige, elige **la representación** ("fábula", "diversión") del evento presente. El buen texto, la buena presentación, se eternizan porque aluden a un evento inagotable. Al ser reconocidos, se sacralizan: "No hay un **buen** texto que no parezca **invariable** y **definitivo** si lo **practicamos** un número suficiente de veces".(4) Para empezar, es necesario que el texto sea **bueno**. La repetición ("un número suficiente de veces") de la lectura sigue el modelo del eterno retorno, pero la próxima es siempre virtual; cualquier lectura puede ser la última: "Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)/ hay alguno que ya nunca abriré".(5) En el caso de ciertas obras, la práctica es impulsada o reemplazada por su diseminación en la cultura: "Con los libros famosos, la primera vez es ya la segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos".(6) La frecuentación repetida de textos eternizados (porque refieren un evento inagotable aunque presente) eclipsa al autor; el autor es lector y viceversa.

Si la idea fue inventada por Pitágoras (según refiere Eudemo, comentador de Aristóteles), "de mucho repensarlo y padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego" (**HE**, p.83-84). Nietzsche, en todo caso, le da un decidido efecto práctico cuando afirma: "la doctrina de la repetición circular (....), su mera posibilidad, nos puede estremecer y rehacer" (**HE**, p.85) Tal efecto podrá adjudicarse a una idea posible, (si no cierta), ya que otras posibilidades injustificadas han demostrado su eficacia práctica: ¡Cuánto no ha obrado la posibilidad de las penas eternas!" (**HE**, p.85)

¿Cómo explicar el atractivo de lo eterno? Aún Nietzsche quiere la repetición del presente "por la eternidad". Borges escribe: "el estilo del deseo es la eternidad" (**HE**, p.37) Ya lo descubrían los epicúreos al notar la persistencia de dos ilusiones: los infinitos placeres del cuerpo y las penas eternas del alma. Pero Nietzsche sustituye el deseo de eternidad futura por el querer la repetición (eterna) del presente, el cual, a través de la representación, se va difiriendo, eternizando. Cada suceso conjuga un conflicto de fuerzas y la resonancia de un inagotable juego del sentido a través de parentescos y oposiciones seriales. El cuento de Borges "El milagro secreto" tematiza el instante inagotable al contrastar un evento breve (un fusilamiento) con un discurso (obra teatral en verso) que exige un año de vida para ser compuesto: sin embargo el segundo "cabe" en el primero. Cualquier instante es inminencia: no se presentifica sino al diferirse, pero el futuro se difiere sin presentificarse (o representarse).

En el cuento de Borges, el "milagro" ocurre en silencio. La escritura (la lectura silenciosa), más que la modalidad sonora del discurso, permite la máxima expansión del presente; la escritura abre el párpado del instante. Borges, siguiendo aquí la teoría literaria de su mentor Macedonio Fernández, (7) prefiere la lectura silenciosa al prestigio de la voz. Al desaparecer la voz se diluye "la nadería de la personalidad": emerge el suceso pre- o post-personal. Los personajes no son otra cosa que actores más o menos patéticos, ó elementos, de la representación del presente, desplegado y siempre inagotable, diferido según una línea de escritura y repetible como acontecimiento.

Roberto Echavarren



Notas:

1 "La doctrina de los ciclos", en **Historia de la eternidad** (Buenos Aires: Emecé, 1953), p.85. En adelante citaré a este ensayo, así como "El tiempo circular", también incluido en el nombrado libro, como **HE**.
2 Cf. Gilles Deleuze, **Logique du sens** (Paris: Minuit 1018,1973),p.369.
3 Deleuze, op.cit.,p.199.
4 Borges, **Discusión** (Buenos Aires:Emecé, 1957) p.106, Yo subrayo.
5 Borges, **El hacedor** (Buenos Aires: Emecé, 1960), p.105.
6 Borges, **Discusión**, ed.cit., p.106.
7 Cf.Macedonio Fernández, **Teorías**, Tomo III de las **Obras completas** (Buenos Aires: Corregidor, 1974).

Montevideo, Octubre 1984

Fundamentos para una retórica del silencio

Pierre Menard, "lector" del Quijote

Que otros se jacten de las páginas que han escrito, a mí me enorgullecen las que he leído.

Jorge Luis Borges

No es Pierre Menard quien inicia una "cuestión de Cervantes" —que habría sido tan legítima como haber cuestionado la identidad de Shakespeare o seguir planteando la cuestión homérica. En realidad, la primera **desautorización**, una **auto|des|autor|ización** más bien, la propone el propio Cervantes, cuando responsabiliza a Cide Hamete Benengeli de la redacción de los manuscritos que cuentan aventuras y des(a)venturas de Don Quijote.

Otro problema de autor se plantea poco después; del caso da cuenta Ernst Bloch cuando compara la escasa diferencia de fechas entre la publicación del **Quijote**, en España y la notable traducción que de esta célebre novela apareció en Inglaterra. Recuerda que el hecho llamó tanto la atención (por la proximidad de las fechas, por las excelencias en sí), que la gente no dudó en atribuir a Francis Bacon —a quien por otra parte ya se le habían atribuido asimismo comedias y tragedias de Shakespeare— la redacción del **Quijote**, suponiendo, con más suficiencia que fundamento, que aquella primera "versión" en español, no era sino la traducción de un pequeño *oficial llamado Cervantes*. (Debería anotarse un atenuante, sin embargo: el problema de la adopción tardía (1752) del calendario gregoriano por los británicos —problema de iglesias— y, principalmente la controvertida fama de Francis Bacon, darían verosimilitud a lo que podría interpretarse como una simple impostura).

Posteriormente, Miguel de Unamuno en **Vida de Don Quijote y Sancho Panza**, contribuyó a aumentar (o actualizar) los desconciertos, atribuyendo a Don Quijote mismo la creación de la novela que lleva su nombre.

Otra vez: **El creador creado**: un personaje autor del autor y de sí mismo. Más que una situación paródica, la contradicción plantea una problemática estética —teológica, sin duda— que daría para discutir largamente en otro lugar. Sólo por anticipar un posible enunciado del problema: Dios crea al hombre para que lo cree o para que crea en él. **Creer y crear** como dos acciones que se **asimilan** en una misma consagración, en una misma fe. El enunciado daría otra variante de "Vergine madre figlia del tuo figlio" (1). Del creador a la creación, la **autoridad** se desplaza, tanto por **realización** como por **poder**.

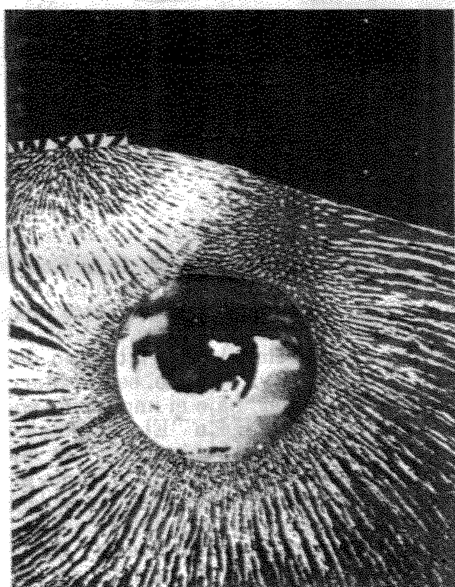
Por algo será que para **Don Quijote** se encuentran tantos y tantos tipos de autor: un moro, un filósofo inglés, un oscuro oficial español, un narrador, un personaje. La lista no puede terminar aquí. De ahí que no sorprenda que ahora —por ahora— sea un lector, su autor.

Por ejemplo, Pierre Menard: **Pierre Menard, por paradigma.**

Aparentemente ajeno a este intrincado problema de autos y fueros, Borges —sin planteárselo— lo resuelve, una vez más, por inversión, por paradoja, con un recurso de ficción que es bastante más que una significativa ocurrencia. En su cuento, **Pierre Menard, autor del Quijote**, es un erudito, amigo y admirador de Pierre Menard, quien se hace cargo de la narración por medio de una nota que dedica a este escritor de Nîmes, a fin de corregir, con sus informaciones y comentarios, los errores de catálogo que los apresuramientos necrológicos y homenajes póstumos a Menard, precipitaron: la alarmante omisión del **Quijote**, su obra maestra.

Las consideraciones de este crítico inscriben el cuento de Borges dentro de una categoría narrativa que se está haciendo cada vez más activa: la "crítica-ficción" y, sobre todo, la "lectura-ficción" (**El nombre de la rosa**, la novela de Umberto Eco; **Si una noche de invierno un viajero**, la de Italo Calvino, entre otros) que extienden por combinaciones imprevistas de aventura intelectual o de épica teórica, el campo de la ficción más allá de los géneros tradicionales.

La inversión que propone Borges en este cuento implica una oposición particular pero que podría hacerse extensiva a toda su obra. Del mismo modo que R. Barthes (2) proponía orientar la investigación de Proust a partir de un régimen de inversiones: la "enantiología" (del gr. **enantios**: contrario) o "discours du renversement" (porque Barthes reconoce —presocráticamente— que entre la oposición de contrarios se encuen-



tra el origen de toda cosa), el universo imaginario de Borges corresponde —todavía con mayor nitidez que en Proust— a esta estética especular, una nueva versión del transitado "monde renversé". Estudiando otro cuento de Borges, **"La forma de la espada"**, preferí denominar esta estética con un nombre todavía más cacofónico que el de Barthes, pero más específico también: la **catoptromancia**, la adivinación —una mancia— por medio del espejo (gr. **katoptrikos**).

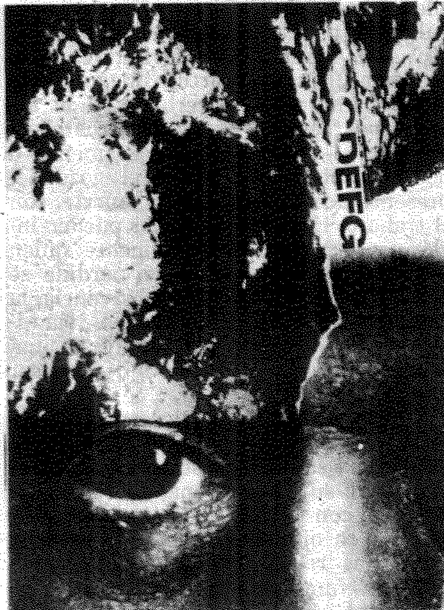
Entre espejos, Borges procura averiguar una verdad que se oculta, apenas si se refleja (**speculum in aenigmate**) su imagen invertida. Borges dobla esa inversión. En Pierre Menard, es una inversión que se multiplica, vale como revés y contrariedad, pero es a partir de esa "puesta en espejo" que un texto empieza. Establecida entre los polos autor/lector, la inversión revela la solidaridad de dos funciones opuestas —simétricas, similares— del acontecimiento literario. En esta oposición necesaria se juega la literatura.

De ahí que para observar las alternativas de ese juego, haya recurrido a la asistencia de una teoría de la recepción, una doctrina que he tratado de interpretar como "una retórica del silencio" (3), ya que de la lectura, que es una acción silenciosa, depende.

Para J. Starobinski "El solo hecho de sobrevivir es índice de un acogimiento", no duda de que la relación receptiva asegura la existencia de la obra. No es la única mención sobre esa reciprocidad básica entre escritura y lectura: Decía E. Levinas a propósito de sus lecturas de M. Blanchot que "El libro no existe sin mi exégesis". Según la "Rezeptionsaesthetik", la historia de la literatura y del arte en general han sido demasiado tiempo sólo la historia de autores y obras. Considera que ninguna teoría precedente atendió suficientemente el hecho de la recepción y las condiciones históricas en que ésta se produce. Si bien esas teorías anteriores observaban discontinuamente el circuito de la comunicación estética, se disminuyó o simplemente, se omitió el tercer estado,el tercer excluido, el lector, el oyente o el contemplador. (4)

No sería necesario hacer constar, sin embargo, que no es la primera vez que en planteos de estética se toma en cuenta al destinatario de la obra. Desde la consabida catarsis aristotélica, la misericordia de San Agustín y posteriormente sus nociones afines: sinfronismo, "Einfühlung" y variantes: empatía, simpatía, o la "Verfremdung" (el extrañamiento) por contraria, semejante, han atendido más o menos someramente las instancias de la recepción. Tampoco deben pasarse por alto las funciones del receptor que, a partir de formas estéticas particulares, ha analizado con carácter general Umberto Eco en **La poética de la obra abierta** (5). Son aperturas que incluyen la actuación lúdica, re-creativa, competitiva y real del receptor, quien crea efectivamente a partir de una obra que así lo requiere, o aperturas entendidas como virtualidad interpretativa, condicionada por "lecturas" diferentes correspondientes a estadios biográficos diferentes: "Toda mi vida modifica el libro que estoy leyendo", decía Borges en una de sus últimas conferencias de Montevideo. (6)

La enumeración precedente aunque vasta, no agota el inventario; solo comprende algunas de las distintas formas conjeturales del acceso por parte del destinatario —experiencia estética mediante— a una interioridad que es alteridad. Son nombres diferentes que aluden al silencio específico con que el público atiende a la obra pero que no se confunden con pasividad o inercia. Más que una **reacción** es una **co-acción** en tanto participación compartida, colaboración sí pero también compulsión, una acción obligatoria: un silencio inherente, necesario a la condición de lector, de espectador, de oyente. La suspensión o menor interrupción de ese silencio provoca distintos grados de violencia: desde la desaprobación como forma de sanción social hasta la pérdida del status del receptor, ya que cualquier pronunciamiento —fuera de los gestos de acogimiento convencionales: aplauso, bravos, etc.— transgrede su condición receptora.



La severidad de la sumisión se advierte con mayor evidencia en las artes del espectáculo donde el fenómeno del silencio se exterioriza, la teoría se hace exhibición. El espectador debe permanecer silencioso: prohibido hablar, prohibido moverse, prohibido toser. (Se recuerda el happening como aventura frustrada). En pocas oportunidades se inflige al espectador —a un hombre— una obligación tan violenta como voluntaria. Pero sin esa co-acción —una relación dialéctica entre obra y público— la experiencia estética no tiene lugar.

Aunque las teorías de la recepción no lo hayan planteado así, conviene relacionar la multiplicación y coincidencia de sus estudios con el incremento desbordante que han adquirido en las últimas décadas las comunicaciones de masas y las derivaciones de su serialización tecnológica: Las altisonancias estereofónicas, el aturdimiento mecánico, que se sobreponen por estrepitosa perfección a la voz humana. En esta "era de la reproductibilidad técnica" sobre la que reflexionara W. Benjamin, cuando la obra de creación arriesga su "aura" y sacrifica la valiosa unicidad que la particulariza —(la indefectible "insularidad" de que hablaba también B. Croce como valor inherente a la obra de arte)—, el receptor desaparece clausurado más que nunca en el silencio y, paradojalmente, o como reacción compensatoria, ocurre que las teorías se dedican más que nunca a observarlo.

Quand lire c'est é-lire

La historia de la literatura es la historia de la lectura. Es obra del lector y no del artista. Por eso, todo lector es un e-**lector**, en tanto que elige; todavía más, es un **se-lector**, porque elige por sí y para sí. El hombre está obligado a elegir, esa es su libertad. Dada su contradictoria condición de libertad y necesidad, no se registra nunca una lectura total, no existe esa lectura que preferí denominar **pantológica**. Por otro lado, el fenómeno recitativo, ajustado al principio de literalidad (el parlamento teatral, la poesía ,la plegaria) no es lectura, es **recitado**, ya que cada lectura exige una operación **antológica**, personal, selectiva. La participación del lector es una condición del texto: participa tanto porque interviene como porque toma parte, su parte. Del mismo modo, tampoco existe una escritura total o completa. Representar es, sobre todo, parcializar. La ambición de **reproducir** la realidad, que no es **representarla**, presenta una desigual historia literaria. Desde los graciosos despropósitos en que incurren los sabios de Balnibarbi (**Viajes de Gulliver**) hasta los menos ocurrentes inventarios, el realismo extraño que registra la novela objetiva ("le nouveau roman"), siempre se ha padecido la imposibilidad de llevar a cabo esa ambición desmedida. Borges no deja de ponerla en evidencia en las pocas líneas de su Museo. (7).

En su conferencia sobre **La Cábala** (ya citada), Borges se convence de que en la memoria queda sólo lo esencial de una lectura. De las extensas novelas, el lector sólo guarda el recuerdo de las situaciones o frases esenciales, de los poemas, algunos versos. Este acopio no es reductivo, al contrario, cada lector encuentra así su propia lectura; el mismo lector, otra lectura, cada vez. Por eso subestima las novedades que pretenden algunas obras ya que para él "escribir es mucho menos importante que leer, que es la operación fundamental".

Toda lectura discrimina: quien lee, algo salva, algo saca. De ahí que aún el lector más libre y tolerante —sin saber o a su pesar— parezca (padezca de) aplicar los rigores de un **censor**. Recrear esa ineludible parcialidad es la difícil tarea que se propone Menard; en su afán de reescribir el **Quijote**, elige el Cap. IX, un fragmento del XXII y el XXXVIII. Lectura y escritura se identifican: "Mi recuerdo general del **Quijote**, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada ésta imagen que nadie en buena ley me puede negar, es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes" De una obra, fragmentos, de los fragmentos otra obra; el autor es un lector, un se-lector que escribe.

Esta identificación autor-lector que constituye uno de los ejes más sólidos de la estética de Borges invalida, para el presente caso, las lúcidas reflexiones de M. Blanchot (8) o de G. Steiner (9). Ambos, notablemente, pero en forma desacertada ven a Pierre Menard como un traductor, el traductor ideal y desvían así, por un desplazamiento sobreinterpretativo, la oposición (identificación) autor-lector, más legítima, que nos interesa: "El texto de Cervantes y de Pierre Menard son verbalmente idénticos." La puntualización del narrador de Borges no deja lugar a dudas. Pero la confusión de ambos críticos se justifica: Quizás compartan la categórica apreciación proustiana: "El deber

¿Sumarán?

y tarea de un escritor son las de un traductor.'' (10) Más probable sería admitir que esta vez —otra vez— el **hipotexto** (el texto anterior, según las relaciones entre textos que clasifica Genette) **Don Quijote**, no sea inocente de interpretaciones y malentendidos posteriores.

Se recuerda que el narrador del **Quijote** se introduce en la novela de Cervantes, por medio de un juego de "cordones'' muy borgiano, desde una exterioridad que le interesa subrayar. Es un narrador que está al margen de la narración. En el Cap: IX, donde la pelea entre D. Quijote y el gallardo vizcaíno se interrumpe en el mejor momento, el narrador es el primero en quedarse decepcionado por no conocer el desenlace; se queja apesadumbrado de que el autor no le hubiera dado más noticias sobre "dónde se podría hallar lo que della faltaba'' y, sobre todo, se queja contra la injusticia de que hazañas nunca vistas como eran ésas, no contaran con algún sabio que tomara a su cargo escribirlas. Si no hubiera sido "por el cielo, el caso y la fortuna'' más el trabajo y la diligencia que puso en buscar el fin de esta historia, no se habría enterado de que un muchacho había ofrecido por poco dinero a un sedero el cartapacio de manuscritos en caracteres arábigos, tanto que el narrador de Cervantes se tienta a hacerle una contraoferta para poder seguir la historia. Se trata indudablemente de un narrador muy moderno: distingue sus fueros de los del autor, permanece ajeno a la historia (nulisciente, yo diría) desautoriza a su autor y resulta el portavoz fortuito de la continuación de los acontecimientos que refiere.

La fractura narrativa de Cervantes es notable. Por allí se escapa la ficción, los cordones se entreveran, la realidad se introduce pero todo por broma poética. La intencional exterioridad del narrador se aleja todavía un grado más cuando confesando que desconoce el árabe, debe recurrir a un moro "aljamiado'' para que le traduzca el texto y poder así continuar su cuento. Borges especula, sin duda, con esas limitaciones e ignorancias del narrador de Cervantes y las gestiones del traductor implicado. Cuenta con la gran memoria literaria, (una **transtextualidad**, esa relación que según Genette se establece entre textos) de la literatura a fin de **velar** (ocultar, vigilar) las funciones de Pierre Menard. Puede ser que este juego de escondidas con que (se) deleita el narrador de Cervantes se haya transtextualizado tanto entre el **Quijote** y sus lectores, que inducen a M. Blanchot y a G. Steiner a transformar también en traductor a Menard: por deslizamiento, el fenómeno de autoridad desplazada (de Cervantes a Cide Hamete, del narrador al traductor) resulta una complicación que ya está establecida en el repertorio literario y prestigiada en propiedad por la novela.

No faltan precisiones sobre la índole de la labor literaria de Menard. No es un traductor del **Quijote** (ya se dijo); su labor tampoco puede confundirse con un plagio: "Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original, no se proponía copiarlo.'' (11)

Tampoco se dedica a esas recurrentes adaptaciones de obras clásicas que trivializan con accesorios **ad hoc** una permanencia artística que sabe superar esos accidentes circunstanciales. P. Menard, con razón —con Hegel, quizás— las subestima. **Quijotes** de diferentes épocas y de diferentes procedencias han multiplicado y disminuido a la vez con contingencias inútiles y fugaces, la vigencia atemporal del personaje mítico: "Como todo hombre de buen gusto, Menard abominba de esos carnavales inútiles...''

Ni transcripción, ni traducción, ni plagio, ni adaptación; si se le dedica a Menard una nota necrológica como autor del **Quijote**, es porque cada vez más Borges no puede dejar de confundir, en una misma entidad, en una misma función, autor y lector.

Vale más la redundancia que el olvido: todo escritor es lector de un texto previo. Todo lector es autor de un texto previo No se trata de un arreglo de cuentas: saber "recibir'' no se diferencia de saber escribir: "Ya no nos quedan más que citas'', dice Borges. Es también a su propia escritura que Proust se refiere cuando dice: "Era muy raro que Emer-



son comenzara a escribir sin releer algunas páginas de Platón.'' Si bien la prioridad de la escritura propuesta por Derrida ha sido cuestionada más de una vez, en cuanto a la literatura no habría dudas: Al principio fue el texto. Un pretexto siempre: el texto anterior, la primera razón de la propia escritura, la escritura (lectura) ajena.

La autoridad cuestionada: escritura e interdicción

Entre las palabras impresas que transcriben el discurso del autor queda un **blanco** que no corresponde ni a su voz ni a su silencio. Vale como emblema de **interdicción** en tanto se encuentra entre dicción y dicción pero, sobre todo, porque más que una convención tipográfica es la marca discontinua de un discurso prohibido, lo que no se debe decir pero se supone. En ese espacio no escrito, "un espacio libre'', se define, más allá de la lengua y su sistema, el sentido de la palabra: sentido, como significado y como dirección (semántica y vectorial) del texto, un lugar vacío que se colma circunstancialmente de interpretaciones y teorías, un hiato del discurso por donde se filtra el lector y la historia.

Impuesto convencionalmente, ese blanco representa un tipo de silencio difuso: **el silencio de la lectura**, un silencio necesario a la vigencia del texto; indispensable, no puede dejar de ser. Por lo menos la lectura no accede a las aporías del escritor, a la fatalidad de su condición trágica: "Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar'' decía Octavio Paz, mientras el lector lo observa y se calla.

El parentesco etimológico entre **ley** (lex, legis) y **leer** (legere), no es accidental; ambos aspectos (ley y lectura) se cumplen en la operación literaria: edicto y prohibición, lo dicho y la interdicción, la palabra autor (izada) y el silencio. La permanencia y autoridad irrevocable de la escritura da lugar a un entorno de silencios donde se definen los implícitos de la lectura. Por eso la hermenéutica se desarrolló especialmente en relación a la teología y a la jurisprudencia: cuanto más rigurosamente se observa la literalidad, más interpretaciones provoca. Se entabla así un equilibrio favorablemente tenso entre la invariable explicitez del texto y el silencio, las infinitas variaciones de la lectura.

El narrador del cuento insiste en la insignificancia de "la obra **visible**'' de Menard (el adjetivo va en itálicos en el texto). Es esa una obra menor por sus atributos y su brevedad, fácilmente enumerable. El narrador no duda en catalogarla prolijamente por medio de una ordenación **literal** (de la a, a la s) que disminuye todavía más, por las limitaciones de la lista alfabética, la escasez de una serie que, desde el principio, ni requiere las extensiones ilimitadas de la numeración. Las precisiones taxonómicas trivializan todavía más la inopia del caso.

Sólo por divertida la lista no fatiga. Pero vale, además, porque contrasta la obra visible con las imponderables categorizaciones de la otra: "la subterránea, la interminablemente heroica, la impar...'' "Esa obra tal vez la más significativa de nuestro tiempo.'' Se trata del **Quijote** de P. Menard.

La literalidad perfecta de la cita salva a Menard de riesgos tautológicos: saca partido de las ventajas de su posterioridad y enriquece con concepciones más modernas "la pobre realidad provinciana'' de Cervantes, sin incurrir siquiera en las superficiales concesiones al color local que —según comenta el narrador— tentaban al siglo anterior.

Capciosamente el narrador transcribe y contrasta un mismo fragmento: "la verdad, cuya madre es la historia...'' Atribuido a Cervantes, un elogio retórico; atribuido a Menard, una idea asombrosa. Teoría e ilustración, también el cuento tiene por tema la verdad y la historia, el verbo y el cambio.

Esa comparación entre dos textos idénticos (un solo texto) pone en evidencia las lecturas dinámicas e históricas correspondientes a dos épocas diferentes. La lectura es fragmentaria, quiebra el texto, abre una fractura por la que el lector introduce su propia historicidad, silenciosamente, sin modificar la letra de manera que cualquier lector pueda hacer lo propio y nadie se entera. Ese silencio multiplica la obra en una operación abierta, una "opera aperta'' discreta e interminable, otra **diseminación** para J. Derrida: semántica (significativa), seminal (genética), semejante (repetitiva y diferente).

Pierre Menard se salva de los riesgos de la explicitez por medio de la fidelidad literal de su (re) escritura. La in-



terdicción crea un estatuto intermediario tan efectivo como insuperable, entre el texto y el lector, entre el discurso y el silencio.

El narrador de Borges, adherente "avant la lettre'' de la Rezeptionsaesthetik, intenta en primer término reconstruir el **horizonte de expectativa** —en el sentido que le atribuye Jauss a la noción de Husserl— de los primeros lectores del **Quijote**, contemporáneos de Cervantes.

. . Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible!, dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, este era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.''

Si Jauss afirma que el horizonte del presente no puede formarse sin el horizonte del pasado, tampoco el del pasado puede formarse sin el presente. En materia estética es difícil sustraer las definiciones a soluciones tautológicas. La inevitable circularidad del razonamiento destaca la vanidad del intento de definir una obra, que se sustrae a la definición, pero interesa más todavía porque reivindica la responsabilidad que se reserva al intérprete en cada caso: "El arte es lo que cada sociedad considera como tal'' decía Marcel Mauss. Para J. Culler, será literario el texto leído como texto literario. A Borges no le aflige el itinerario circular del criterio y lo aplica, sin reparos, a la definición de géneros. Cuando examina las características del cuento policial, desplaza la responsabilidad tipológica al arbitrio del lector: "Los géneros literarios dependen quizás, menos de los textos que del modo en que estos son leídos.'' Y conjetura con minuciosa fluidez sobre las deducciones detectivescas de un lector que "previó'' el **Quijote** como una novela policial. (12)

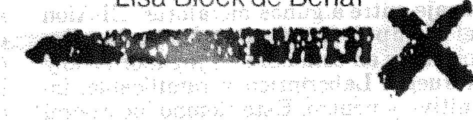
Contra las versiones divergentes (las (di)versiones de la lectura, la diferencia, apenas un "pasatiempo'', "una pérdida de tiempo'' —como decía la abuela de Proust en reivindicación de la vida y de la acción), la **disposición** (por orden, por vacío) textual donde el tiempo se pierde: el texto es un campo conflictual donde la verdad está en fuga, una fugacidad que, contradictoriamente, lo dispersa y lo establece.

Como si la escritura no negara su aspiración: el **aleph**, la letra donde todo empieza: El **principio** (la raíz espiritual de todas las letras, decían los cabalistas) y el **universo** (el aleph en el sótano de la calle Garay (13)); un origen y un orbe donde obra e historia coinciden como un encuentro insólito y fugaz de la cita casual, la coincidencia —una repetición textual— o una convocación secreta.

aparece —es lo que no debe aparecer; son interdicciones los "borradores'' del interdicciones los "borradores'' del **Quijote** que quemaba Menard en alegres fogatas para no dejar rastro ya que sólo permanece la escritura. Más próxima a la historia, la lectura es la efímera particularidad individual que la escritura permanente y literal de la obra requiere, en cada circunstancia, siempre distinta, singular, infinita, como la abrumadora variedad de la realidad que no podía soportar Ireneo Funes (14), que nadie soporta, en realidad, y por eso inquieta.

Aunque a Borges le pese recurrir siempre a Heráclito, no le importa revivir la imagen del río, que nunca es dos veces el mismo y del hombre que tampoco lo es. Sin embargo, el fluir del texto es diferente de ambos: el texto ni se repite ni desaparece. Cambia el lector y cambian sus lecturas pero el texto queda a salvo, es esa quizás una "testarudez'' del texto (como podría haber dicho Barthes), su **reserva** (una fortuna, un silencio) es ambivalente: el texto no se altera pero es principio de alteridad.

Lisa Block de Behar



(*) El texto que se transcribe es parte de una conferencia dictada en la Universidad de Florencia, Italia, sobre Pierre Menard, autor del Quijote. **Jorge Luis Borges, Bs. As., 1939.**

(1) Dante Alighieri. Divina Comedia. **Paradiso, 33.**
(2) R.Barthes. Une idée de recherche in Recherche de Proust. **París, 1980.**
(3) L.B.de Behar. Una retórica del silencio. **México, 1984.**
(4) H.R.Jauss. Pour une esthétique de la réception. **París, 1978.**
(5) Umberto Eco. Obra abierta. **Milán, 1962. Trad. Barcelona, 1963.**
(6) Sala Verdi. Montevideo, 14|11|81.
(7) Historia Universal de la Infamia. **Bs. As., 1935.**
(8) El libro que vendrá. **Trad. Caracas, 1959.**
(9) After Babel. **Londres, 1975.**
(10) A la recherche du temps perdu. **París, I, 727.**
(11) Sería interesante (pero tal vez injusto) ensayar un estudio comparativo entre la célebre obra de Pierre Menard y las laboriosas tareas enciclopédicas de sus compatriotas Bouvard y Pécuchet, **esos pacientes escritores lectores, personajes (¿existen más funciones?) de Flaubert.**
(12) Jorge Luis Borges. El cuento policial in **Borges oral. Barcelona 1982.**
(13) Jorge Luis Borges. El Aleph. **Bs. As., 1949.**
(14) Jorge Luis Borges. Funes el memorioso in Ficciones. **Bs. As., 1944.**

Borges y la privación de Beatriz

Cuando se examina la relación de Borges con literaturas distintas de la inglesa, ni siquiera en este caso debe olvidarse la esencial anglofilia del escritor argentino. No es mera casualidad que los poetas italianos preferidos por él sean también los predilectos de Milton, de Blake, de Tennyson, de Robert Browning, de Dante Gabriel Rossetti, es decir los que, como Dante y Ariosto, han tenido mayor repercusión en la tradición literaria inglesa. En una declaración de 1961 Borges dio una versión de su acercamiento a Dante, en la que estaba plenamente reconocida su deuda a la mediación inglesa: "Llegué de un modo laberíntico a la obra maestra, desde la literatura de una isla septentrional que se llama Inglaterra. Llegué a través de Chaucer, del siglo XIV, y de una versión que no he mirado hace muchos años, la de Longfellow".

Mucho lo sugestionaron los prerrafaelistas, con los que coincide por lo menos en la praxis de derivar poesía de la poesía, ensueño del ensueño, y de filtrar el referente real a través de otras ilustres realizaciones literarias: un "hacer" poético que se percibe y se propone más como "escritura de lector" que como "escritura de autor". La propia identificación autobiográfica con la historia de Dante y Beatriz (en particular en los cuentos **El Zahir** y **El Aleph**) puede hacerse remontar, en sus elementos románticos e idealizadores, y no obstante el reverso paródico, a sugestiones inglesas, en área prerrafaelista, y especialmente a Dante Gabriel Rossetti y a ese ideal femenino que el poeta y pintor inglés proyectó sobre Elisabeth Siddal, disfrazada de Beatriz.

Beatriz puede ser una alegoría para *los dantistas*, pero en la lectura de Borges no es más que una obsesión de Dante, una criatura que el poeta nunca ha conseguido alcanzar, cuando estaba viva, y, después de muerta, nunca ha conseguido olvidar. Insensible a los motivos dantescos del exilio o propiamente políticos, el escritor argentino ve en el tema de Beatriz, de acuerdo con Momigliano, la línea maestra de la biografía de Dante.

En dos personajes femeninos, Teodelina Villar y Beatriz Viterbo, que pertenecen en el orden a los cuentos **El Zahir** y **El Aleph**, Borges ha representado en clave irónica a su Beatriz. Digo "a su Beatriz", puesto que ambos personajes, si no son variantes de la misma persona, encubierta bajo dos nombres distintos, total o parcialmente ficticios, son dos indudables referencias, irónicas aunque no irreverentes, al mismo arquetipo de la Beatriz dantesca.

El punto de arranque de los dos cuentos es de suponer autobiográfico, también por el hecho que el narrador en primera persona se llama Borges. La narración comienza por la muerte de una mujer, de la que el narrador ha estado vanamente enamorado. La ironía con que Borges vuelve a proponer la figura de Beatriz, reencarnada en esas dos mujeres algo esnobistas del Buenos Aires de los años Veinte o Treinta, no excluye la convicción con que sabe comunicar al lector la verdad, y hasta el latido, de su sentimiento y la humillación del rechazo que ha sufrido. "Las solas personas que pueden verdaderamente herirnos, no digo físicamente, son las que queremos", comentará en sus conversaciones con Burgin, pensando en la Beatriz dantesca y en su propia Beatriz.

En la obra de Borges se halla repetidamente el pensamiento de que la literatura es a menudo, tal vez siempre, el melancólico resarcimiento de un fracaso personal frente a los demás, frente al mundo exterior. La literatura sería algo así como el sucedáneo de una vida que no se ha concedido. Ora la vida es una espada que no se ha sabido manejar, ora una mujer que no ha correspondido nuestro amor. Beatriz es esta mujer, por antonomasia.

En la página titulada **El encuentro en un sueño** (ahora recogida en los **Nueve ensayos dantescos**), en la cual se comenta el encuentro de Dante con Beatriz en el Paraíso terrenal, Borges observa: "Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz... Perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarla para mitigar su tristeza; yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro". Y en otra página del mismo volumen, titulada **La última sonrisa de Beatriz**, reafirma: "Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz".

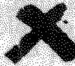
No se da generalmente por cierto, aunque algunos exégetas y comentaristas puedan haber encarecido esta nota, que la gran arquitectura de la **Comedia** haya tenido como principal, si no único, móvil el remoto propósito juvenil de decir de Beatriz "lo que no fue dicho de ninguna mujer" y haya surgido en la mente de Dante con el solo fin de justificar, insertado en un contexto teológico, su imaginario encuentro con Beatriz. Parece limitativo afirmar que la **Comedia** deba únicamente su existencia a la obstinación idolátrica de un amor infeliz, constante e irremovible, no obstante la repulsa, el desaire y luego la muerte de la mujer amada.

Pero los ideales políticos y las intenciones morales de la obra no estimulan absolutamente la lectura de Borges, quien privilegia el móvil psicológico-amoroso, o sea la "adoración idolátrica" que Dante sintió por Beatriz, debido a consonancias íntimas, a sus secretas experiencias de amor que sólo a través de la referencia a Dante y Beatriz encuentran la manera de traslucirse y hasta de contarse (no puede calcularse con cuánta verdad autobiográfica).

Sacando el estímulo y la osadía de confesarse del insigne ejemplo dantesco, él ha delineado su propia experiencia personal del amor, sin que deba necesariamente leerse una precisa referencia autobiográfica a una mujer real; ha desentrañado, especialmente en el cuento **El Aleph**, el motivo del literato que es también amante no correspondido; se ha insertado, discreta pero firmemente, en la comitiva ilustre de los poetas que, como los espíritus del Limbo, pero en este caso afligidos por la privación de la mujer amada y no por la de Dios, pueden sintetizar su destino humano en el verso: "che sanza speme vivemo in disio" ("vivimos en un anhelo sin esperanza").

El fantasma ingrato del hombre de letras famoso, pero no correspondido por su Beatriz, explica otras elecciones de lectura en los **Nueve ensayos dantescos**. ¿Por qué Borges ha sido atraído por el canto IV del **Infierno**, el canto del Limbo y de los poetas paganos ilustres? Ciertamente no lo ha estimulado un propósito de revalorización, puesto que su lectura confirma el prevaleciente juicio limitativo de la crítica moderna, aportando tal vez de su propia cosecha una imagen, esto es que en el quieto recinto del noble castillo hay "algo de penoso museo de figuras de cera". Es en cambio, una vez más, el motivo de la privación de Beatriz lo que lo atrae, pues en el fondo "Homero, Horacio, Ovidio y Lucano son proyecciones o figuraciones de Dante, que se sabía no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta. Son grandes sombras veneradas que reciben a Dante en su cónclave. Son formas del incipiente sueño de Dante, apenas desligadas del soñador. Hablan interminablemente de letras (¿qué otra cosa pueden hacer?). Han leído la **Ilíada** o la **Farsalia** o escriben la **Comedia**; son magistrales en el ejercicio de su arte y, sin embargo, están en el infierno porque los olvida Beatriz".

Como puede observarse, si es verdad que aquellos sumos poetas son una proyección de Dante, es también verdad que Dante es una proyección de Borges, quien lee este canto del **Infierno** a la luz de su personal elaboración de la historia humano-poética de Dante y Beatriz. Se comprende entonces fácilmente que Borges haya sido seducido por el canto que acoge y reúne el mayor número de literatos, es más, algunos de los mayores literatos de todos los tiempos; que de estos literatos él ponga en evidencia la desesperación del anhelo, la frustración de un amor no correspondido; que él admire la nobleza con que ellos soportan la soledad o llevan el melancólico vestido de una gloria que ha surgido de su fracaso vital y que saben igualmente vana. Se comprende en fin cómo él encuentra su lugar conveniente en esta ideal compañía de altos espíritus, venerados por los hombres, incluso gratificados por el cielo con una especial dignidad, pero eternamente tristes porque el amor los olvida.

Roberto Paoli 

Oximoronamiento

Supongamos la siguiente hipótesis: argumentar acerca de la obra borgiana es imposible, ya que todo argumento acerca de la misma, está encapsulado en su paradigma paródico. Se trata quizá, del leer un palimpsesto en el que la escritura recubre, con usura, un dispositivo de pasaje entre algunas metáforas. El Aion (el tiempo) como postularan los Estoicos, es en esta obra, el jugador ideal y el Juego. Laberíntico y ramificable, infinitivo y neutro. Este tiempo incorporal y vacío, es el de los acontecimientos-efectos que se deslizan incesantemente sobre aquello a lo que remiten, sin detenerse jamás: la intraducibilidad del ser total del texto. Por eso, en lugar de intentar crear metáforas, nos presenta un desencadenamiento nómade de glosas copiosas y equívocos aparentes.

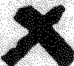
Una voluntad supra-literaria de empeño filosófico nos irrita, en la medida que proliferando con mayor violencia y nitidez, desplaza el relato y lo reubica en un laberinto anotado. Así nos obliga a retrotraernos al origen; o más bien, a la traza del jardín del texto anterior a su lectura, fruto quizás de un "desengaño". Escritura atravesada por la infinita subdivisión del tiempo, locus solus ordenado según preceptos mentales, busca el lector que la falsee (en el sentido del falsacionismo popperiano) ya que sólo así puede llegar a ser verdadera. Con limpidez casi irrisoria, imanta las palabras, articulando un juego de "alrededores", en los que las alusiones falsas o verdaderas se distribuyen como las canteras de un jardín o los fragmentos de un espejo, en torno a cierto eje de configuración virtual. Naturaleza reflejada, el comentario o el fragmento, hacen referencia al espacio de la diseminación, al sueño del hombre que sueña, al hombre que escribe sobre un hombre que escribe, es decir, a la promesa primordial de la cultura.

El relato no puede entonces dejar de proponernos un espectáculo cifrado: el texto amurallado de textos. La hermeneia a la que nos obliga, no remite a una historia patriarcal (otra trampa de alusiones) sino a la esencia del lenguaje, como ombligo intertextual y metáfora del origen. Todo jardín contemplado hace alusión a otro anterior, y así sucesivamente, hasta evocar aquel lugar pretérito por excelencia, donde según el relato bíblico ocurre la escena original del extrañamiento. Desde entonces, pensar la naturaleza, es fundar la simulación de la realidad, los mecanismos sigilosos que permiten su lectura como prisión necesaria, el falseamiento riguroso de las interpretaciones posibles, el exceso mimético de la copia y los trances de espejo del simulacro.

Desde la palabra revelada a su "transcreación" (Haroldo de Campos) este original sin sombra está destinado a diluirse en un lenguaje adámico (W. Benjamin...."en el comienzo fue el Verbo también para el traductor"...). En un gesto empapado de hybris el discurso borgiano rompe con la clausura metafísica de la presencia (Derrida) y deflagra afinidades de espejo y el oximoron creciendo sin pausa en los linderos entre texto y realidad. Quizá sólo ha logrado destruir una de las denominaciones de Dios.

Si la certeza es un laberinto infinito, el discurso que nos conduce por sus pasadizos articulados, debe llevar a la impostergable y sabia postulación de un quizá como marca de la salida; señal del instante en el que la operación fabuladora súbitamente se propaga extramuros.

La desmemoria puede conducirnos por la lectura, a un Borges sin Borges. Su refutación no debe entonces asombrarnos.

Carlos Pellegrino 

Colaboradores

Umberto Eco

Profesor de Semiótica de la Universidad de Boloña. Ha publicado: Obra abierta; Apocalípticos e integrados; La estructura ausente; Tratado de Semiótica general; Lector in fabula; Sette anni di desiderio; Semiotics and **the Philosophy of Language, y, recientemente, la novela** El nombre de la rosa.

Emir Rodríguez Monegal

Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Yale. Entre sus obras figuran: El Juicio de los parricidas; Las raíces de Horacio Quiroga; El viajero inmóvil; Narradores de esta América; Borges par luimeme; Literatura uruguaya del Medio Siglo; J.L. Borges: A Literary Biography; Borges: Uma poetica da leitura.

Héctor Galmés.

Profesor de Literatura en el Instituto de Profesores de Montevideo, Publicó: Necrocosmos y Las calandrias griegas **(novelas)** y La noche del día menos pensado **(cuentos). Ha traducido obras de Goethe y Kafka, entre otros.**

Elvio E. Gandolfo

Ejerce la crítica literaria y cinematográfica. Publicó La reina de las nieves **(relatos), y poemas en diversas ediciones grupales. Tradujo obras de Tennessee Williams, C.S. Lewis, D.H. Lawrence e Isaac Asimov, entre otros. Realizó prólogos y estudios sobre la ciencia ficción argentina, Samuel Johnson,** Manón Lescaut, **Lawrence Sterne, la novela policial y la literatura fantástica, entre otros temas.**

Haroldo de Campos

Poeta y ensayista. Profesor de Semiótica Literaria en la Universidad Pontificia de San Pablo. Algunas de sus publicaciones: Deus e o diabo no Fausto de Goethe; Xadrez de Estrelas; Signantia: Quasi Coelum Signancia: Quase Céu; Galaxia. **Estudios sobre Mallarmé y Joyce, entre otros.**

Roberto Paoli

Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florencia, Italia. Entre otras publicaciones sobre escritores latinoamericanos: Borges, percorsi di significato; Antología de la poesía de Borges; Mapas anatómicos de César Vallejo; **estudios sobre Antonio Machado y G. García Márquez.**

Roberto Echavarren

Profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Nueva York. Entre otras publicaciones: El espacio de la verdad: Felisberto Hernández; El mar detrás del nombre; La planicie mojada **(ambos libros de poesía).**

Beatriz Vegh de Falcao

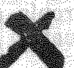
Profesora de Literatura Francesa y de Traducción en la Universidad de la República. Ha publicado una antología y traducción de Las flores del mal, **de Baudelaire.**

Lisa Block de Behar

Profesora de Lingüística y Teoría Literaria en el Instituto de Profesores de Montevideo. Entre otras publicaciones: Análisis de un lenguaje en crisis; El lenguaje de la publicidad; Una retórica del silencio.

Carlos Pellegrino
Poeta, ensayista y compositor. Publicó Claro. **Dirige la revista literaria** Maldoror.

Se agradece especialmente la colaboración de Eri C. de Camussi, Beatriz V. de Falcao y Paulo Batista en las traducciones de italiano, francés y portugués.



Las películas anticomunistas de la DINARP son de franja roja, aunque en el fondo la franja es verde.